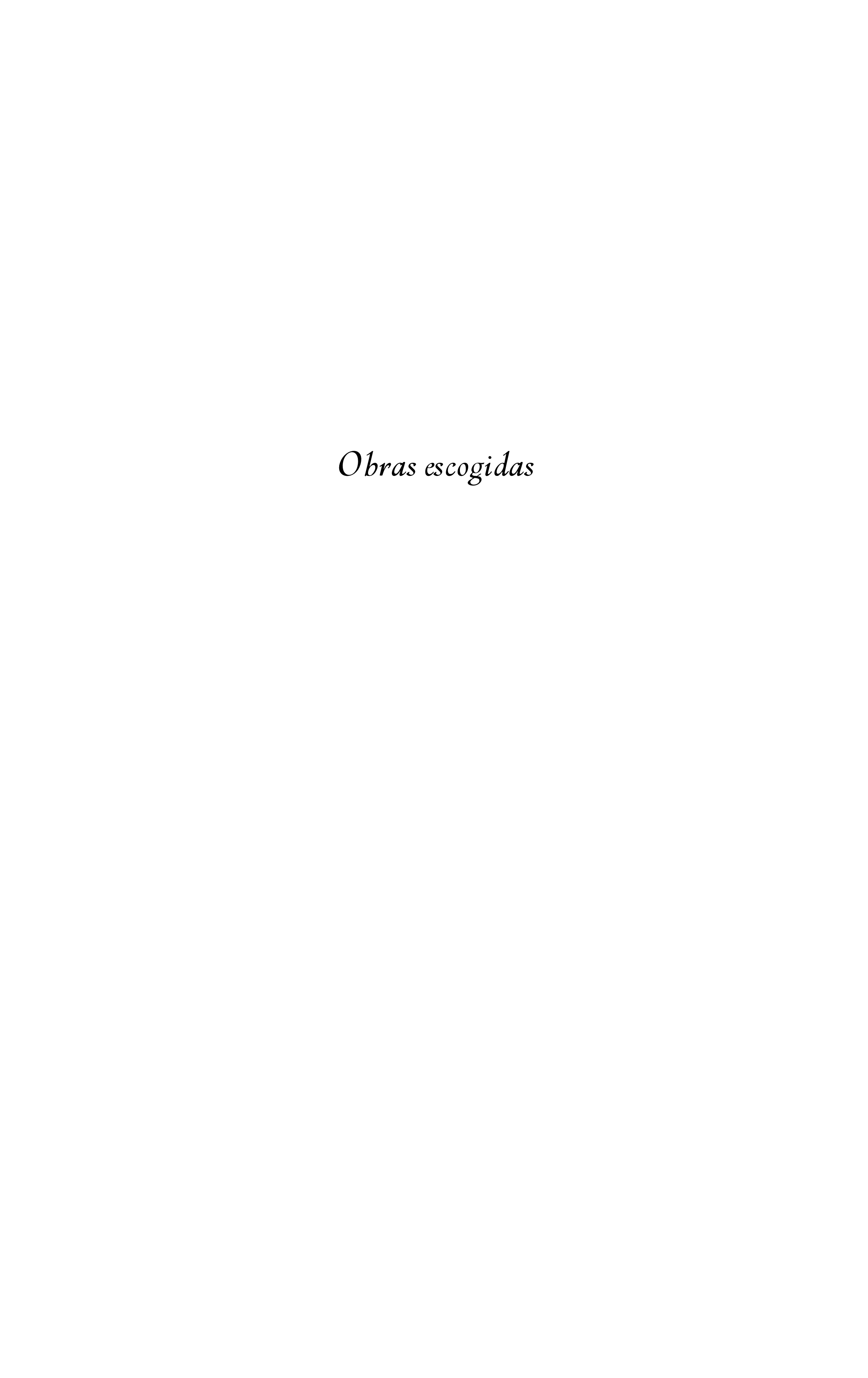


Obras escogidas

FERNÁN CABALLERO

Obras escogidas

Edición, introducción y notas de
Mercedes Comellas



Clásicos Andaluces

Director de colección: José Lara Garrido

Primera edición: junio, 2010

Edificio Indotorre. Avda. de Jerez s/n. 41012 Sevilla (España)

Este libro ha sido posible gracias al patrocinio
de la Fundación Unicaja

Diseño de colección y viñeta de cubierta: Manuel Ortiz

Maquetación: Viqui Gallardo Diseño Gráfico S. L.

Imagen de portada: J. Stater, Londres, 1812

Dep. Legal: SE-2681-2010
ISBN: 978-84-96824-62-1

Printed in Spain-Impreso en España

INTRODUCCIÓN

REVISAR A FERNÁN CABALLERO

> «¿y luego no querrán que diga que Fernán es mi más cruel enemigo?»
> Cecilia Böhl von Faber[1]

«¿Qué importa mi vida privada a nadie? –preguntaba Cecilia Böhl a Eugenio de Hartzenbusch en carta del 7 de enero de 1853[2]–; la pública expectación [...] es para mí la pública vergüenza». Debió ser aquella vergüenza el motivo de un pseudónimo con el que encarnaría literariamente una personalidad creativa en conflicto permanente con la mujer que fue. Fernán y Cecilia, tantas veces enfrentadas en un sinfín de contradicciones, forjaron en su discrepancia un personaje difícil para la historia literaria, sin biografía definitiva, ilustrado por retratos que nos la presentan severa y distante, en consonancia con esa imagen de señora «rara» que dibujó José Mª Asensio, uno de sus primeros biógrafos[3].

Su larga vida (1796-1877) recorre los principales episodios históricos del siglo XIX español: desde la Guerra de la Independencia que afectó directamente a las circunstancias familiares durante los años de su formación, hasta la revolución del 68 que la obligó a abandonar las dependencias del Alcázar sevillano que la reina le había cedido para su alojamiento. A esta dilatada –y en importantes episodios ignorada– trayectoria vital corresponde una producción literaria cuantiosa, de la que el capítulo epistolar solo es superado entre los españoles del siglo por Juan Valera. Tal abundancia de escritos, firmados casi

1. Carta recogida por Francisco M. Tubino, «*Fernán Caballero*», *La Academia: Revista de la cultura hispano-portuguesa, latino-americana* I (1877), 234-37; 235 b.
2. Recogida por Theodor Heinermann, *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, 167-8. (En adelante el epistolario editado por Heinermann se citará como *H*).
3. J. M. Asensio, *Fernán Caballero. Estudio biográfico*, Madrid, La España Moderna, s.f. [1893].

siempre (también las cartas) como *Fernán Caballero*, ha servido para la expresiva metáfora de Montesinos, que llamó a Cecilia «gran calamar andaluz»[4] por la capacidad de camuflarse en su tinta, incluso en la de aquella que gastó escribiendo a sus familiares, a sus cómplices en la república literaria y a sus más cercanos amigos; pues incluso en la aparentemente más espontánea Fernán, Cecilia se oculta y enmascara, ofrece versiones dispares, tergiversa las circunstancias y una y otra vez camufla su ser tras las ficciones literarias del *querer ser* o *aparentar ser*. Quizá porque –según afirmó en otra carta– «Pienso como el que dijo *le moi est odieux*»[5], pasó toda su vida fantaseando sobre su alteridad literaria, hasta el punto de que con el paso de los años dejó de distinguir la realidad de la ficción que quiso construir sobre sí misma.

Esas discordancias y desacuerdos internos alcanzan también a la crítica que desde las mismas fechas de publicación de sus obras se encargó de analizarlas: pocos autores han dado lugar a tanta polémica y división de opiniones como Fernán Caballero. Desprestigiada y reprendida abiertamente en la prensa de su época por sus detractores, fue por otro lado canonizada y glorificada por sus amigos desde otras palestras periodísticas, y después por biografías muy tempranas: la de Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca prologando unos relatos inéditos[6] o la de José Mª Asensio introduciendo la edición de *Obras completas de Fernán Caballero* (Madrid, 1893); más fantasioso aún se mostró Luis Coloma en sus *Recuerdos de Fernán Caballero* (Bilbao, 1910) que afirma basarse en las confesiones que la escritora le hizo en sus últimos años; aquellas páginas de Coloma fueron durante mucho tiempo la biografía más difundida de la autora y la que sirvió de fuente a las que se escribieron después: las semblanzas hagiográficas de fray Diego de Valencina y Angélica Palma[7].

En 1942 Heinermann se queja de que es la autora más mistificada de la historia literaria española, como resultado de lo que favoreció ella misma –en los secretos y misterios sobre su persona– y prolongaron sus biógrafos, hagiógrafos y críticos[8]. Incluso en las pocas ocasiones en las que se refiere en su correspon-

4. José F. Montesinos, *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México, Berkeley y Los Angeles, El Colegio de México, University of California Press, Cambridge University Press, 1961, IX y X.

5. A. Morel-Fatio, «Fernán Caballero. D'après sa correspondance avec Antoine de Latour», *Bulletin Hispanique* III (1901), 270.

6. Fernán Caballero, *Estar de más (relación) y Magdalena (obra inédita). Precedidas de una noticia biográfica por Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca*, Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña, 1878.

7. Fray Diego de Valencina, «Fernán Caballero y sus obras», en *Discursos leídos ante la Academia Sevillana de Buenas Letras*, Sevilla, Divina Pastora, 1925; del mismo: *Más sobre Fernán Caballero: su psicología*, Sevilla, Imp. y Lib. de Sobrino de Izquierdo, 1926. Angélica Palma, *Fernán Caballero, la novelista novelable*, Madrid, Espasa Calpe, 1931. Fue Javier Herrero en *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento* (Madrid, Gredos, 1963), quien demostró la falta de credibilidad de los recuerdos de Coloma, más un ejercicio literario que unas auténticas memorias.

8. T. Heinermann, «Dichtung und Wahrheit über die *Gaviota* Fernán Caballeros», *Romanische Forschungen* LIV (1942), 313-324; 313.

dencia privada a los episodios más recónditos de su vida, lo hace mezclando la ficción y jugando a los ocultamientos:

> ¿Me ha oído Vd. hablar de ninguna de las demás situaciones de mi vida? ¿He hablado nunca de Alemania ni de la opulenta y brillante casa de mi abuela en que me crié como *enfant gâté* con todas las delicias y mimos posibles? ¿He hablado de mi estada primera en Cádiz y el Puerto donde fui *enfant gâté* del público? ¿He hablado de mi venida a Sevilla con un hombre ideal con el que fui idealmente feliz y murió adorándome y bendiciéndome? No, pues entonces ¿qué extraño tiene no hablase de esa época, aunque es la más interesante de mi vida?[9]

La imagen resultante es, cuanto menos, distorsionada, a caballo entre la en extremo complaciente de sus amigos y la a veces injusta de sus enemigos. Lo sorprendente es que largo tiempo después no resulte mucho más nítida y que las sucesivas monografías y estudios hayan seguido mostrando cierto aire de querella al abordar la figura y obra de Fernán Caballero, como si ello implicara la necesidad de entrar en el combate de una larga cuestión disputada: bien a defenderla de sus agresores enalteciendo por ejemplo su gracia en la dedicación a las cosas andaluzas, bien a echarle en cara lo que no fue ni pudo haber sido, sus posiciones ideológicas o su beatería religiosa. Véanse por ejemplo: el intento de desvelarnos a una nueva Fernán que hizo Montoto a partir de nuevos datos biográficos –pero con los que sin embargo confirmaba la figura canonizada por sus amigos sevillanos–; la acritud con la que Alborg responde al clásico estudio ya citado de Montesinos; las reconvenciones ideológicas de Iris Zavala, o ciertos intentos de la crítica feminista de entender toda su producción desde el único punto de vista del género[10]. Parecen difíciles de mantener la higiénica y científica distancia y la objetividad que solicitaba Heinermann, y que trataron de incorporar los datos de estudiosos fundamentales de la autora –que tampoco dejaron de ser comprometidos, como sus mismos títulos indican: Montesinos hace un *Ensayo de justificación* de la autora en 1961 y Javier Herrero un combativo *Nuevo planteamiento* de su obra en 1963.

En las tentativas de analizar a Fernán Caballero ha estado presente de forma singular y poco habitual en la historiografía literaria el análisis psicológico de la

9. La recoge Morel-Fatio: «Fernán Caballero. D'après sa correspondance avec Antoine de Latour», cit., 270.

10. Santiago Montoto, *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1969. J. L. Alborg señala que en la aceptación de la autora, en el reconocimiento a su papel histórico y en su crítica han mediado más de lo debido cuestiones ideológicas (*Historia de la literatura española. Realismo y Naturalismo: La novela. Vol. I: Introducción, Fernán caballero, Alarcón, Pereda.* Madrid, Gredos, 1996, 425). Iris Zavala: «La novela polémica de Fernán Caballero», en *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971. Entre los estudios feministas, es sin duda de gran interés el de Susan Kirkpatrick: «La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota*», incluido en su monografía *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850.* Madrid, Cátedra, 1991, 227-258.

mujer escondida tras el pseudónimo, hasta el punto de que Susan Kirkpatrick titula las páginas que le dedica «La negación del «yo», después de que Montesinos la hubiera descrito como «una enemiga de sí misma» que «se nos escapa porque era interés suyo escaparse a sí misma, evadirse, no darse nunca, ni a sí misma»; o de que Marina Mayoral titule su estudio «Doña Cecilia o el arte de disimular la superioridad» para plantearse las causas familiares por las que Cecilia renegó de sí misma y abordar la trayectoria de la autora desde el análisis de la relación con sus padres –conocida sólo a través de aquella mudadiza correspondencia epistolar–, tomando como punto de partida esa carta de Johann Nikolaus en la que éste responde con desdén a las primeras inquietudes literarias de su hija: «Tonterías, tonterías; no pierdas en esto el tiempo que debes emplear en estudiar y coser»[11].

Fernán Caballero, sin nacionalidad definida y en situación poco ortodoxa socialmente, emparentada con la aristocracia y la alta burguesía de negocios, pero en muy precaria situación económica durante sus años de éxito literario, de sexo femenino pero identidad literaria masculina, de formación romántica y asociada a los prolegómenos del realismo, vivió atravesando fronteras y sin encontrar acomodo en ningún sitio. Si algo la define es la contradicción, manifiesta en todos los aspectos de su condición y de su obra: dijo situarse al margen de la política pero escribió las primeras novelas con fuerte presencia de temática política; afirmó que las mujeres debían mantenerse ajenas al ejercicio intelectual, pero se entregó con ambición a la vida literaria; se definió romántica y abominó del Romanticismo; escribió gran parte de su obra en francés pero pretendía crear la nueva novela española y enseñar a Europa la verdad íntima de España; fue de un severo puritanismo pero convirtió el adulterio en tema obsesivo de su narrativa, además de que su vida amorosa no fue precisamente la de una beata: cuando empezó a publicar estaba casada con su tercer marido, Antonio Arrom, veinte años más joven que ella, haciendo con eso honor al nombre heredado de su abuela paterna[12]. Acababa de vivir poco antes una atormentada pasión por Cuthbert, caballero inglés de cuya renuencia al casamiento se vengaría incansablemente la autora en todos los personajes ingleses que habitaron sus ficciones[13], sin que quepa descartar que su mismo enlace con Arrom

11. Montesinos, *Fernán Caballero*, cit., IX y 95; Marina Mayoral, «Doña Cecilia o el arte de disimular la superioridad», *Actas del Encuentro Fernán Caballero, hoy: homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber*, ed. de Milagros Fernández Poza y Mercedes García Pazos, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1998, 127-140; 132.

12. La madre de Böhl, también Cecilia Böhl, después de la muerte de su marido, padre del literato, casó con un hombre bastante más joven que ella. Carol Tully, *Johann Nikolas Böhl von Faber (1770-1836): a German Romantic in Spain*. Cardiff, University of Wales Press, 2007, 23-4.

13. Montoto fue el primero en descubrir la interesante y apasionada correspondencia con Frederic Cuthbert. *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, ed., prólogo y notas de Santiago Montoto, Madrid, S. Aguirre Torre, 1961, 382-398. En adelante este epistolario se citará como M.

no obedeciera en parte a la revancha amorosa. Y aunque repitió hasta la saciedad que abominaba lo romancesco, se entregó con aquel tercer matrimonio a una experiencia de lo más novelesca, pues siendo consciente de su relevancia social como viuda del marqués de Arco Hermoso, casó por tercera vez y contra todas las normas: «Me he sacrificado al ridículo y a las denigrantes críticas que iban a caer sobre mi»[14]. El fatalismo romántico que ella había intentado combatir con encono en sus obras encontró presa en su tercer marido que confiesa en la carta que escribe a Cecilia poco antes de su suicidio la «atracción del abismo» que le domina, mientras solicita que lo entierren en el parque que ha elegido para quitarse la vida[15].

Esta situación paradójica de discrepancia entre su escritura y su identidad social alimentó sin duda una obra literaria particularmente compleja, pero también le obligó a vivir en permanente debate consigo misma y con su mundo: sus obras son espacio para la argumentación, la polémica y la réplica, para la permanente justificación y la constante controversia. Máxime cuando, como reconoce y confiesa, fue herida por una dolorosa susceptibilidad: «creo de peor condición el amor propio, que tan susceptible me hace, que me agria e inquieta por la más mínima señal de hostilidad, de crítica o de menosprecio»[16]. Todo le duele, todo le afecta a Cecilia Böhl tanto como a Fernán Caballero: vive con trágica ansiedad cualquier nota que la prensa divulgue sobre su persona o su obra, cualquier crítica de sus colegas, cualquier menosprecio u olvido. Esa vulnerabilidad le hizo vivir para defenderse y polemizar sin descanso, aunque tantas veces quiso renunciar a ello. Y le llevó también a buscar e incluso a construirse un ficticio e invisible lector cómplice y amigo que en nada le llevaba la contraria ni jamás ponía en cuestión sus argumentos: su *lector de las Batuecas*.

Como la crítica feminista ha señalado, en este complejo contexto literario y personal no es cuestión baladí la condición femenina que se escondía tras el sobrenombre de Fernán Caballero y cuya circunstancia invita a una revisión de la autora desde las nuevas perspectivas que abren al respecto los estudios de género, particularmente en un contexto histórico-literario en el que se vivió una dialéctica muy significativa. El Romanticismo había aceptado la capacidad poética de las mujeres y en los años 50 del siglo XIX español éstas constituyen un nutrido y fértil grupo que dirige sus obras preferentemente a las lectoras,

14. Carta a Cuthbert recogida en M 397. Sobre los gestos de desprecio que hubo de sufrir, véase también Lawrence H. Klibbe, *Fernán Caballero*, New York, Twayne, 1973, 33.

15. La misiva de Antonio Arrom la reproduce Cecilia a su amigo Antoine de Latour en carta del 31 de mayo de 1859: «Mi buena y querida Cecilia: cuando recibas esta mi última carta ya habrás recibido el cruel golpe que mi atroz destino, mi flaqueza, mi razón extraviada y esa atracción irresistible al abismo, me fuerzan a darte». Se queja después la autora: «¡Mi marido nació marcado por la fatalidad y con su sello en su pálida frente! En vano he consagrado gran parte de mi vida y todas mis facultades morales y materiales a contrarrestarla...» (Morel-Fatio, «Fernán Caballero d'après sa correspondance…», cit., 23-4 ; v. Montoto, *Fernán Caballero*, cit., 338-9).

16. Fray Diego de Valencina, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid, Hernando, 1919, 233. En adelante este epistolario se citará como V.

público mayoritario de las novelas; entre los nombres más conocidos pueden mencionarse los de Pilar Sinués, Faustina Sáez de Melgar, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ángela Grassi, Teresa Arróniz y Bosch, Felícitas Asín de Carrillo o María Mendoza de Vives, la mayoría de ellas legitimadas y autorizadas por la crítica contemporánea[17]. Para Rachel Bowlby[18] esa feminización de lo literario tiene que ver con que el espacio de la cultura se asociaba a lo privado y lo íntimo, y por tanto con lo femenino y doméstico, territorios en los que los valores burgueses del *pathos* y lo pacífico –más adecuados a sus objetivos económicos– dominaban a lo épico y guerrero que habían caracterizado históricamente a la nobleza. Las novelas escritas por mujeres asumen la difusión de esos nuevos valores burgueses familiares y sentimentales, y contribuyen a construir un ideario para la nueva sociedad.

Esta situación, que caracteriza los primeros años de publicación de Fernán Caballero, se fue transformando a partir de que a mediados de siglo el desarrollo capitalista necesitara afirmar su hegemonía con valores masculinos: la feminización debía superarse. La crítica comenzó a propagar una imagen negativa de las escritoras, asociadas a una narrativa sentimental de estirpe romántica, mientras se congratulaba de la gradual llegada de escritores realistas, respaldados por un discurso científico que demostraba la inferioridad mental de la mujer. Esta transformación es simultánea a la que vivió el género novelesco, que durante el tiempo que tuvo como autoras a las damas no gozaba aún del reconocimiento que exigiría a partir de los sesenta, cuando como especie literaria burguesa por excelencia, asume un protagonismo intelectual que no casaba con la autoría femenina[19].

En la personalidad literaria de Fernán Caballero es interesante observar el paso de un sistema a otro y las vacilaciones que este entrañó en su forma de abordar y explicar la condición de lo novelesco tanto como la propia obra: si su irrupción en la escena literaria, bajo identidad masculina, quiso presentarse como una demostración de la nueva misión ideológica y analítica de la renovada novela, género que aspiraba a la condición de lo filosófico y de lo serio, las reconvenciones que fue sufriendo una vez divulgada su identidad femenina –por ejemplo de Vicente Barrantes en la famosa carta pública que le dirigió y que incluimos en el Apéndice– la llevaron a veces a justificarse renunciando a cualquier intención ulterior al sencillo e inocente pasatiempo. De un lado pretende asumir la masculinización que exigía aquella nueva forma de novelar, asociada a la responsabilidad social y el ejercicio de la crítica, y de ahí sus manifestaciones despreciativas para con sus contemporáneas, con las que aborrece que se la vincule. De otro expresó su inquina contra «la mujer emancipada», «esas

17. Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002, 9; Kirkpatrick, *Las románticas*, cit., 11 y 63.

18. R. Bowlby, *Just Looking*, N. York-Londres, Methuen, 1985.

19. C. Jagoe, «Disinheriting the Feminine: Galdós and the Rise of the Realist Novel in Spain», *Revista de Estudios Hispánicos* 27 (1993), 227-248; 231; Raquel Medina y Barbara Zecchi, introducción a *Sexualidad y escritura*, cit., 16.

amazonas que han perdido el bello y suave instinto femenino» y renuncian, en aras de un racionalismo intelectual y de un protagonismo público que no les pertenece, a los valores propiamente mujeriles: la delicadeza, la sensibilidad y la humildad[20].

En relación con este conflicto nunca resuelto entre su voluntad de abanderar una renovación de la novela, sus rancias convicciones con respecto a la distancia entre los sexos y el miedo a ser castigada por aquellas pretensiones «filosóficas» impropias del suyo, puede explicarse en parte la singular relación con su pseudónimo, según ella misma hace: en carta a Hartzenbusch cuenta que Zorrilla ha rechazado una corona poética de poetisas porque «las mujeres escritoras le cargaban», «y en eso soy completamente de su opinión, empezando por mí, por lo cual tomé un nombre masculino» (H 228). El pseudónimo significó para ella mucho más que la adopción de un uso habitual entre los autores costumbristas: fue una renuncia a lo que sus contemporáneos asociaban con la escritura femenina, y un intento de asumir una personalidad literaria varonil, con clara voluntad de liderazgo y renovación. Con él pretendía superar los valores de lo patético y subjetivo femenino en aras de aquel incipiente objetivismo que demandaba la maduración de la novela española si quería arrogarse la misión que estaba asumiendo en Europa. Y sin embargo, esa voluntad de análisis, investigación y estudio psicológico que se observa en el prólogo de la autora a *La Gaviota*, surgía cuando aún no podían sostenerse los pilares necesarios para su consolidación y mientras en la formación de Cecilia seguían pesando los valores irracionalistas, sentimentales y románticos propios de la escritura con que ella misma asociaba lo femenino. Cecilia Böhl fue una escritora que deseaba ser escritor y con aquella voluntad creó su primera ficción: *Fernán Caballero*, pues, como había enseñado el ingenioso hidalgo en la lección de su capítulo inicial, cualquier ficción con aspiraciones de realidad necesita lo primero un nombre en el que instalarse.

Y escogió el suyo consciente de que el nombre tiene íntima consonancia con aquello que denomina, como ella misma escribe en carta a Patricio de la Escosura: «Tienen para mí el sonido y composición de los nombres algo significativo e intrínseco a la persona» (V 69). Así que eligió uno que reunía a su entender lo varonil, lo honesto, la antigüedad, la aristocracia y la españolidad, a la par que ocultaba sus orígenes alemanes, su vulnerabilidad femenina y su íntima contradicción. Únicamente arropada por este otro yo se decidió por fin a subir a la palestra literaria y sólo en una ocasión lo cambió por otro pseudónimo, igualmente vibrante, masculino y españolísimo: León de Lara[21].

20. V. carta a Cañete, del 30 de noviembre de 1856; en *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista*, publicada por Alberto López Argüello, con prólogo y notas del mismo autor, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1922, 71. (En adelante este epistolario se citará como A).

21. Divulgada la identidad de Fernán Caballero y comprometida la autora con *El Heraldo* de José Joaquín de Mora para la publicación de sus obras, quiso agradecer a Eugenio de Ochoa su entusiasta artículo sobre *La Gaviota* con un relato –*Callar en vida y perdonar en*

Fernán Caballero, el escritor que nació de la voluntad de Cecilia, fue diseñado con todos los rasgos de veracidad con los que la autora quiso siempre vestir sus obras, no sólo para representarla ante el siglo, sino para asumir y desarrollar una propia misión literaria, pues «la pluma, como la espada, se hizo para la fuerte mano del hombre», afirmaba en carta a Hartzenbusch (H 134). Si el autor siempre se ficcionaliza en el proceso creativo, más aún en este caso en el que con su nueva identidad habrá de encarnar un papel que le está vedado a su creadora y participar por él en el aleccionamiento moral e ideológico de una nueva España. Por ello precisamente le resultó tan doloroso que se descubriera su identidad sólo unos meses después de haberla escondido cuidadosamente, como declara en carta a Hartzenbusch del 15 de junio de 1849: «estoy muy llena de pena. Esta publicidad da un solemne mentís a toda mi demás vida, principios y máximas que han sido el que una mujer, vale tanto más, cuanto menos ruido mete y menos en boca se toma» (H 89-97; véase también la carta a Hartzenbusch Ap. 560-1). Así que aquella ficción suya que pretendió ser la más verdadera y que nació de la voluntad de conferirse de una credibilidad y autoridad de las que le privaba su sexo, acabó dejándola por embustera y farsante: cómo iba a pretender una señora extranjera cumplir con la declaración de intenciones con la que inició su carrera literaria –aquel prólogo a *La Gaviota*– de dar lecciones sobre el carácter de los españoles, pintándolos *desde dentro*.

Esta relación compleja entre identidad real y fingida, entre vida y literatura, la atormentó siempre: «¡yo daría mi *vida* por haber podido lograr el que mis escritos y mi persona quedasen tan separados como la noche y el día!» (M 36). Aquel deseo era del todo imposible desde el punto en el que todas sus circunstancias biográficas, tanto sus orígenes familiares y relaciones personales como los problemas económicos, habían contribuido a convertirla en la escritora que fue.

muerte– que se publicaría en el periódico con el que estaba él relacionado: *La España*. Para evitar el enfado de Mora se le ocurrió cambiar de seudónimo; pero éste descubrió sin embargo su identidad, según cuenta en carta a Ochoa: «Celebro haya gustado a usted la novelita (...). Lo gracioso fue que antier recibí el primer número y en el mismo correo una carta de Mora diciéndome: «He leído la preciosa novelita de usted que *La España*, etc.», con su correspondiente quejita. Le he contestado negando a pie juntilla, y suplicándole sepa por usted y me escriba quién es ese León que me imita o parodia. ¡Conocerme por el primer número!» (V 28). Véase E. Herman Hespelt: «A Second Pseudonym of Cecilia Böhl de Arrom», *Modern Language Notes* 41, (1926) 2, 123-125. Sobre la elección y relación con el pseudónimo, ver S. Kirkpatrick, «La negación del yo», cit., 229-231 y «On the threshold of the realist novel: gender and genre in *La gaviota*», *Letras femeninas* 32 (2006),1, 33-65; 35. También Paul R. Olson, «Reacción y subversión en *La gaviota* de Fernán Caballero», en A. David Kossoff *et al.* (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Istmo, 1986, 375-381, Rogelio Miñana, «Fernán Caballero contra Cecilia Böhl de Faber: Confusión sexual y contradicción estética en *La Gaviota*». En Ricardo de la Fuente y J. Pérez Magallón, (eds.), *Sexo(s) e identidad(es) en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2002, 103-112; 108) y Heinermann, «Dichtung…», cit., 323.

Pero sin necesidad de indagar en las circunstancias particulares de la autora, la interpretación y valoración de su producción literaria se hace particularmente complicada por varias razones de índole estrictamente textual y contextual. De un lado los problemas filológicos, editoriales y de ecdótica que presenta la obra de Fernán Caballero, aunque hayan recibido poca atención y resulten menos atractivos para sus comentaristas que su condición psicológica, no tienen menor envergadura: gran parte de su obra fue escrita en francés y algunos títulos importantes en alemán; sus manuscritos originales no pueden consultarse y contamos sólo con traducciones en muchas ocasiones de colaboradores y amigos de las que sí sabemos que se mostró poco satisfecha. El permanente descontento con las versiones que fueron publicándose de sus narraciones y que expresó copiosamente en sus cartas, le llevó a revisar y variar los textos en las distintas reediciones de su muy abundante obra, creando un corpus textual extremadamente complejo en el que resulta difícil distinguir las enmiendas propias de la autora de las que incorporaron sus consejeros y traductores.

Por otra parte, su formación extranjera la distingue de sus contemporáneos españoles en fundamentos estéticos, orientación literaria, influencias y lecturas. Esta divergencia coincide además con un momento de cambios extraordinarios en la historia literaria; de hecho, la gran mayoría de sus obras vio la luz en una década que Salvador García Castañeda describe como «época desorientada y en la que todos los géneros literarios están en transición»[22].

En primer lugar es importante detenerse en esta cuestión de los orígenes familiares, pero no tanto con la intención de pretender un a todas luces imposible análisis psicológico de sus filias, fobias o complejos, como con la de iluminar desde esta perspectiva la debatida ubicación y el rosario de discrepancias con que la historiografía literaria se ha enfrentado a su obra. En Cecilia Böhl se repite en cierta medida el problema que la historización literaria española ha vivido en el caso de Johann Nikolaus Böhl von Faber, otro personaje necesitado de importante revisión, como solicita –y en gran medida cumple– el magnífico trabajo de Carol Tully[23]. Identificado y reducido por los estudios tradicionales hispánicos al reaccionarismo ideológico, Böhl puede también servir, observado en su contexto europeo, como ejemplo vital y literario de la vanguardia que vivió la transformación del pensamiento ilustrado en el romántico. Sin pretender negar su condición política reaccionaria, Tully demuestra que lo verdaderamente interesante y hasta ahora apenas planteado es cómo y movido por qué voluntad estética y filosófica llegó a esta posición, pues en ello se descubre su honda modernidad. Esta perspectiva evita el reduccionismo de su figura para examinarla en toda su amplitud: Böhl es un personaje exógeno a la tradición española, procedente de un mundo culturalmente más avanzado que trataba en este periodo de superar la prolongada servidumbre a los códigos artísticos franceses precisamente a través

22. S. García Castañeda, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971, XI.

23. C. Tully, *Johann Nikolas Bohl Von Faber*, cit.

de la libertad de los modelos hispánicos. Trajo a la España de cambio de siglo unas inquietudes estéticas innovadoras, que no pueden interpretarse sólo desde una valoración del liberalismo como motor del progreso histórico –lo que equivaldría reducir el Romanticismo a la famosa definición de Victor Hugo en el prólogo a *Hernani*: «Le romantisme, tant de fois mal dénifi, n'est [...] que le libéralisme en littérature». Si el romanticismo alemán fue, en formulación de Dennis F. Mahoney, una sacudida sísmica a la civilización sobre la falla que separa tradición y modernidad, Böhl ha de valorarse en esos términos: representa la nueva manera de enfrentar el pensamiento y el conocimiento europeos de la vanguardia romántica. Pero a Böhl se le suele despachar en general con etiquetas más ideológicas –reaccionario, conservador, ultramontano–, que literarias, cuando su actitud y postura, en relación con la historia literaria, corresponden a posiciones poéticas y vitales –su conversión al catolicismo, el paso del magisterio rousseauniano al schlegeliano, su superación de los códigos neoclásicos desde la reflexión filosófica y desde la religión– fuertemente innovadoras.

Cecilia, como ocurre con su padre, ha sido juzgada más como antigualla que como pionera, lo que puede tener sentido desde una interpretación política o ideológica, pero no tanto desde la perspectiva estética y literaria. Al igual que Böhl, su formación y posición la convierten en un personaje incómodo que no casa con la trayectoria de progreso que suele marcarse para la historia literaria española y que tiene como modelo la francesa; por más que la crítica esté de acuerdo en que sus raíces culturales la definen y particularizan, sin embargo no suele emprenderse el análisis de su obra desde esta singularidad. Sin embargo tanto su posición histórico-literaria, como sus vínculos con respecto al Romanticismo, su interpretación del realismo y en general las piezas claves de su teoría narrativa (aquel «poetizar la verdad» que se analizará más adelante), adquieren todo su sentido observados en el contexto europeo y no sólo en relación con sus contemporáneos españoles.

Efectivamente, Cecilia es cumplida heredera de su padre no sólo en sus posiciones reaccionarias, sino también en las razones que llevaron a Böhl a abrazar ese inmovilismo nostálgico de un pasado que nunca existió. De hecho, vivió junto a él casi siete años fundamentales en su formación, de la que su padre se ocupó directamente según dan noticias las cartas que escribe en aquel tiempo sobre el desarrollo de la niña (H 21-22). Mientras su madre y sus hermanos quedaban en Cádiz, Cecilia compartiría en solitario con su padre la casa de Görslow hasta que se trasladó a un pensionado de Hamburgo recomendado por Campe. Aquel reputado pedagogo rousseauniano había educado a los hermanos Böhl en las doctrinas ilustradas de la filantropía e incluso escribió un difundido tratado educativo con aquellos niños como protagonistas: el *Robinson*, cuyo protagonista estaba inspirado en su discípulo Johann Nikolaus, fue un libro fundamental en las escuelas alemanas y conoció muchas traducciones, entre ellas una de Iriarte al español. Podemos imaginar que aquella presencia de Campe en la vida de Böhl trascendió a la primera educación de su hija e incluso fue motivo de que naciera en Morgues, Suiza, en el transcurso de un viaje planeado por el pedago-

go como homenaje a Rousseau y con la probable intención de presentar a su discípulo a Mme. de Staël, con quien mantenía cierta relación[24].

Pero fue también en aquellos años de estrecha convivencia alemana entre padre e hija cuando Böhl vivió la intensa crisis personal, filosófica, religiosa y estética que le llevó a romper con su educación ilustrada para sumarse a la revolución romántica capitaneada entonces por los Schlegel. Aquella confianza en las luces en las que se había educado no pudo mantenerse y las dudas de que el progreso proyectado por la razón fuera habitable para los humanos le condujeron, como a tantos otros, al irracionalismo que defenderá en los sucesivo. Como escribió a su amigo Julius el 24 de mayo de 1810: «El sentimiento busca una fe que la razón pone en duda»[25]. Su búsqueda de refugio en lo religioso es lo primero que hereda de él Cecilia: aquel rechazo a la filosofía positiva que tantas veces manifestó y la necesidad de buscar abrigo en una fe tan sentimental como irracional.

Tras la Revolución Francesa y con la desilusión que esta trajo, el primer Romanticismo (que era deísta y místico en un sentido amplio) empieza a perseguir una mitología con la que expresarse y llega en esa exploración al cristianismo católico y a la seguridad de sus vínculos y dogmas. Friedrich Schlegel había defendido que percibimos el mundo en forma mitológica y que la religión es capaz de expresar en metáforas la unidad íntima que la fragmentación del mundo moderno oculta. Esa ansiosa búsqueda de una nueva mitología popular con base cristiana que hacía posible religar la discordante realidad fue la que llevó a Böhl a convertirse al catolicismo y a dejar como herencia a su hija la pasión por aunar folclore y religión en la persecución de un espacio de valores inmutables. Es probable que una vez instalada en España y madurado aquel aprendizaje en la propia experiencia vital, Cecilia comenzara a practicar las teorías en las que había sido educada y mientras escuchaba y mejoraba su español anotase las primeras frases, refranes, cuentos, que servían de cuerpo verbal a aquel territorio ideal. Continuando la trayectoria de su padre, amplió el descubrimiento que este hizo de la tradición literaria española como antídoto contra las convenciones del racionalismo francés y se convirtió primero en observadora y recolectora de materiales folclóricos. Sólo después de alimentarse de esas fuentes llegaría al cabo del tiempo a transformar en escritura narrativa, adaptada a los nuevos formatos, aquellos ingredientes que había recopilado en su búsqueda romántica de una nueva mitología.

No puede olvidarse tampoco la importancia que en la formación de Cecilia debió tener el nuevo concepto de filología sin el que no puede entenderse la

24. Daniel Poyán Díaz, «Notas de geoliteratura lemanica: Tres figuras de un paisaje, Fernán Caballero, Rousseau, Madame de Stael», *Filología Moderna* VI, nº 25-26 (1967), 133-144. Cuando en el relato de su viaje a Cádiz que hace Humboldt en su diario describe a Böhl, dice de él que es «auténtico discípulo de Campe, pero en el mejor sentido» (H 19).

25. C. Pitollet, *La Querelle Caldéronienne- de Johan Nikolaus Böhl von Faber et José Joaquín de Mora*, París, 1909, 1-62. V. J. Herrero, «El testimonio del Padre Coloma sobre Fernán Caballero», *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1964), 40-50; 43.

figura de Böhl von Faber. La trascendencia de lo verbal vive en la tradición escolar alemana del primer Romanticismo una radical renovación: Humboldt, los Grimm, los Schlegel, estaban redefiniendo los parámetros del conocimiento desde el lenguaje. Böhl fue como ellos también «a scholar rather than a poet»[26], y como ellos fue conducido por una valoración sobre todo estética, artística, que entra en diálogo fecundo y unión inextricable con lo intelectual y con lo político, de los que no puede separarse. La nueva noción de literatura que se derivaba de esta concepción revolucionaria hacía trascender el valor de los textos más allá no sólo de la condición amena y el entretenimiento ocioso, sino también de la mera experiencia estética, hasta elevarlos a las categorías de lo filosófico, lo social y lo político. No es de extrañar, pues, la importancia que Fernán ha de conceder en su nuevo arte de hacer novelas a los vínculos entre lo literario, lo moral, lo ideológico y lo religioso.

Por otra parte, si la historia de Böhl es la de un «archetypal Romantic *Zerrissener*»[27], un hombre que siente la dificultad de conciliar la realidad práctica de su circunstancia con su sensibilidad poética en un tiempo convulso, Cecilia sintió y heredó aquella dualidad, vivió buscando esa misma conciliación entre realidad y poesía y lo pretendió en su manera de *poetizar la verdad*, una idea que, según veremos, tiene innegable parentesco con la voluntad de Novalis de romantizar la vida.

Pero no sólo de su padre heredó Fernán Caballero convicciones y conceptos fundamentales. Ciertamente la relación que mantuvo con su madre («que nunca me ha querido, ha pretendido siempre humillarme, y sobre todo al punto de mi reputación», M 382-4), fue complicada y muchas veces dolorosa; vivió separada de ella aquellos años fundamentales de complicidad paterna y llegó a conocerla de cerca poco antes de su primer matrimonio. Sin embargo, la fuerte personalidad de Francisca Larrea tuvo un papel fundamental en su trayectoria literaria.

A través de la correspondencia familiar tenemos conocimiento de que el matrimonio de los Böhl debió resultar conflictivo. Johann Nikolaus se queja a Campe de que su mujer es una neurótica:

> hace de su vida y de los demás una carga. [...] Un espíritu malo ha socavado la tranquilidad de mi hogar. Hace dieciséis meses que mi mujer padece una especie de desorden mental muy parecido a la locura, y a cuyas resultas mis pobres hijas sufren más que yo. Ni siquiera la compasión puede dulcificar semejante situación, porque este estado depende hasta tal punto de su antojo, que raras veces lo advierten extraños, siendo, por consiguiente, doblemente cruel para los de casa[28].

26. Tully, *Johann Nikolaus Bohl Von Faber*, cit, 6.
27. Ibid., 8.
28. Pitollet, *La Querelle Caldéronienne*, cit., 14-6.

Si Böhl representa la tradición germánica, la ascendencia irlandesa de Francisca Larrea incorpora a la familia una educación inglesa y francesa, pues entre Inglaterra y Francia se había formado la gaditana Paquita hasta poco antes de su matrimonio en 1796 con Böhl von Faber. Para entonces tenía ya a Mme. de Staël como modelo intelectual, aunque después su identificación con la autora suiza debió hacerse más intensa cuando aquélla fue enviada al exilio por Napoleón y Larrea, en Cádiz, resistía a sus tropas. En su homenaje escribió ensayos con el seudónimo de *Corina* –la novela más conocida de la Staël– y a su manera procuró seguir el magisterio de la gran dama de las letras europeas creando en torno a sí cenáculos y tertulias de eruditos y literatos. Traductora del *Manfredo* de Byron y de Mary Wollstonecraft[29], lectora de Schiller, escribió a este último una *Carte à un ami sur la critique de Mr. Schlegel* y publicó textos muy encendidos y apasionados contra los franceses, como «Una aldeana española a sus patricios»[30].

Javier Herrero piensa que Cecilia debió recibir de su madre no sólo la base de su ideología o de su apasionamiento galófobo, sino también el interés por los esbozos de tipos populares, diálogos y descripciones que Francisca Larrea había ensayado antes que su hija. La intención de «pintar la vida íntima del pueblo español» que guiaba a Cecilia en sus primeras tentativas literarias, como cuenta Böhl en carta de septiembre de 1833 a Julius al enviarle el relato *Sola*, es la misma tarea que se había propuesto Larrea según su propia confesión en los *Extractos de mi viaje a Arcos de la Frontera*, pero no se había atrevido a realizar por no considerarse suficientemente dotada como escritora[31]. Cecilia conjugará las intenciones de la madre con las ideas teóricas de su padre para poner en marcha su trayectoria literaria.

No cabe tampoco descartar una posible colaboración inicial entre ambas señoras en los primeros ensayos creativos de Cecilia. Incluso se pregunta en una nota Valencina tras estudiar varios manuscritos de madre e hija:

> ¿Aprovechó Fernán Caballero algunos originales de su madre y los hizo suyos? Tal como hoy están impresos, seguramente no; pero es fácil que se inspirara en algunos de ellos. [...] se necesita más luz sobre Fernán y su madre[32].

29. Guillermo Carnero, «Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft», *Hispanic Review* 50 (1982) 2, 133-142.

30. Valencina poseyó un cuaderno con obras de Francisca Larrea del que habla en un discurso leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (*Fernán Caballero y sus obras*, cit., 10). Sobre la madre de Fernán Caballero, además de los citados trabajos de G. Carnero o M. Cantos («El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 10 (2002), 3-13), han salido en los últimos años varios volúmenes colectivos: *Frasquita Larrea: mujeres entre la Ilustración y el Romanticismo*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2002 y *Frasquita Larrea y Aherán: europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo*, Universidad de Cádiz, 2003.

31. V. las conclusiones de J. Herrero a su *Fernán Caballero*, cit., 324.

32. Valencina se plantea esta cuestión sobre todo a propósito de un cuaderno manuscrito de Francisca Larrea anotado por Cecilia y titulado «Extractos de algunas cartas escritas desde España a Alemania»; en otro lugar encuentra otro manuscrito que con letra de

Al margen de especulaciones, lo que no cabe negar es que su madre fue su primera traductora y correctora, además de cómplice en la recopilación de materiales folclóricos, como lo demuestra la «Relación de obras [...] y de autógrafos y borradores de Fernán Caballero» que se guarda en el fondo Montoto de la Biblioteca universitaria de Sevilla[33]: según se deduce de aquellas listas, muchas de las coplas incluidas por Fernán en sus obras narrativas fueron transcritas por mano de Larrea y por lo tanto probablemente tarea suya la de recopilarlas. Sorprende también ver, en la relación de papeles de Francisca Larrea, una «Elia. Borradores en francés y castellano, uno de Fernán y otro de su madre», que hace imaginar una traducción materna de aquella novela. Hasta qué punto esa colaboración implicó un aprendizaje de estilo o dejó su huella en las claves temáticas de la producción posterior de la autora no podrá confirmarse, aunque sea lícito así sospecharlo.

Francisca Larrea contiene un cuento de Cecilia dedicado a su hermana Aurora, de título «La buena vieja y la niña. Leyenda española». Finalmente, en un original de *La campana del rosario* se anota al pie «Fragmento del Diario de una señora, tomado de una novela inédita». Valencina especula que este *Diario* fuera de doña Francisca. (V 19)

33. Signatura A Mont. Ms. C19/3.

IDEOLOGÍA Y NOVELA. LA IDENTIDAD DE ESPAÑA

> En política, el hombre no ve más que *intereses* y *derechos*, es decir, *verdades*. En literatura no puede buscar por consiguiente sino *verdades*.
>
> Mariano José de Larra[34]

Fernán Caballero vivió una época de transición apasionante para la que trató de buscar una explicación narrativa que compartir con sus coetáneos. Nacida siete años después de la Revolución Francesa, en la recién inaugurada Edad Contemporánea, vivió con el final del Romanticismo el de las ansias revolucionarias: tras aquel tiempo tempestuoso se iniciaba la búsqueda de nuevas formas ideológicas y estructurales para una sociedad que intenta adaptarse al emergente capitalismo industrial. Ella misma se sintió, como escribe a Julius, protagonista de «esta *transicion's époque* en la que lo antiguo es desterrado con mofa por la inmadura novedad» (Ap. 552). Si quiso así describir «la situación actual de la *societé*», fue porque observó su contemporaneidad como un enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, como una tensión histórica en la que se estaba perdiendo una identidad (que ella imaginaba profundamente antigua) sin que se viera por cuál iba a sustituirse. Todas sus novelas que tienen como momento histórico el pasado reciente, desde *La Gaviota* hasta *Un servilón y un liberalito*, son presentadas como demostración de esa tensión histórica que también había convertido Balzac en escenario de su *Comedia humana* y que en España, sólo un año antes de que se publicara la primera obra de Fernán Caballero, Neira de Mosquera proponía como el asunto fundamental *de la novela moderna* en un artículo del mismo título. Afirma allí

34. Larra, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n.º 79, lunes 18 de enero de 1836.

que la verdadera pintura de la sociedad española tiene que reflejar la confrontación de lo viejo y lo nuevo y presentar las posibilidades de conciliación entre las exigencias del presente y las tradiciones del pasado, «de manera que se pueda comprender el contraste en que vivimos, y el cual desde el hogar doméstico hasta la plaza pública, desde la moral hasta la política, provoca una lucha llevada a cabo por ambas partes»[35].

En esa lucha extensiva tomó parte y partido Fernán Caballero, pues la literatura no sólo renunció a permanecer al margen, sino que quiso involucrarse más que nunca antes, con una combatividad nueva, inimaginable hasta entonces. La novela, género que ni siquiera había estrenado oficial y académicamente su condición poética, demostró un protagonismo insólito y no esperado en esta circunstancia. El siglo XVIII había comprobado su extraordinaria capacidad para perturbar a los lectores, como explicó Diderot con entusiasmo en sus páginas sobre Richardson (*Éloge de Richardson*, 1762). Al borde de la centuria, Goethe y Mme. de Staël sostuvieron un interesante intercambio a propósito de aquel *efecto*; el primero tradujo en 1796 parte del *Essai sur les fictions* de la autora suiza, con la que, según había escrito a Schiller, coincidía sobre todo en ponderar el importante influjo ético de la novela que, al mover el corazón de sus lectores, podía llegar a ejercer sobre ellos una violenta sacudida moral: su poder «reside en el don de conmover; se pueden hacer sentir casi todas las verdades morales, cuando se las integra en la acción»[36]. Tal capacidad se convierte en asunto de análisis y hace conscientes a los autores y a sus comentaristas del arma ideológica en que –contra la opinión del propio Goethe[37]– puede convertirse la novela. De hecho, esta *teoría del efecto* intervino de forma decisiva en una de las principales claves de la nueva poética moderna: la transformación del concepto de *mimesis* (que tanto afectará a los ensayos narrativos de Cecilia Böhl): conforme se ratificaba cómo lo afectivo novelesco ejercía un determinante influjo en los receptores, el deseo de parecer verdadero (*vraisemblance*) ya presente en el criticismo afectivo de DuBos, se fue imponiendo sobre la idea de la imitación de la naturaleza[38].

Por otra parte, aquel género, aún en tantas cosas inexperto, se iba haciendo con nuevos cauces de publicación, nuevos lectores (especialmente en la burguesía a su vez en desarrollo) y nuevas directrices que le proporcionaban una

35. Antonio Neira de Mosquera, «De la novela moderna», *Revista de España, de Indias y del extranjero* XII (1848). 187.

36. Citamos por nuestra traducción en M. Comellas y H. Fricke: «La teoría literaria de Goethe», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 12-14 (2001-2003). 91-116; 108-110.

37. Como afirma en el libro XII de *Dichtung und Wahrheit,* «una buena obra de arte puede y tiene consecuencias morales, pero exigir del artista una finalidad moral, significa arruinar su obra», ibid., 109.

38. Herbert Dieckmann, «The Transformation of the Concept of Imitation in the French Aesthetics of the Eighteenth Century», en H. R. Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Munich, Eidos, 1964, 28-59.

difusión cada vez mayor. Al anchuroso campo de la novela le estaba reservado el papel jugado hasta entonces por el teatro como palestra de difusión de las ideas al gran público y así irá fortaleciendo a lo largo del siglo la intensa conexión con las querellas sociales, políticas y religiosas que fueron sus contemporáneas[39]. Pues no sólo ocurrió que el debate sobre la novela –especialmente intenso entre 1834 y 1868– incorporaba claramente lo político y lo ideológico, sino que incluso podría afirmarse que fue en sí mismo un apartado de aquella polémica. Gran parte de los comentarios y críticas sobre el género en expansión lo abordaban no tanto desde la perspectiva formal o estética, sino que enfocaban rasgos extraliterarios: intención política de la obra, contenido ideológico, doctrina, peligros morales de su lectura, etc. A *El Censor* no le interesa la novela desde el punto de vista poético, pues «es un género muy poco importante en la literatura», sin embargo sí «lo es *en moral*, y mucho más que la poesía, la historia y los demás géneros filosóficos», por la capacidad que tiene de llegar e influir sobre muchos más lectores que cualquier otro género:

> Desprecie, pues, el literato cuanto quiera un género que no puede aspirar a la cumbre del Parnaso; el moralista y el político cometerán un gravísimo yerro en despreciarle, pues es un medio constante y poderoso de influir sobre la juventud[40].

Las discusiones sobre la novela no se limitaron ya, como en el siglo XVIII, a los ámbitos privados de los salones o al interior mismo de los volúmenes novelescos, sino que sobre todo a partir de los años treinta del siglo XIX la prensa los convierte en públicos y en la época productiva de Fernán Caballero fueron asunto de presencia constante en los mismos diarios que publicaban los folletines de la autora.

En dicho debate participaron enconadamente dos grupos de escritores, cada cual representante de una concepción de la sociedad. Ambos tienen en común el deseo de observar la realidad contemporánea e influir sobre ella, además de la intención de crear una novela española que responda a la identidad patria y presente una imagen realista del país. Para Raúl Fernández en esta voluntad corrieron parejos el desarrollo de la novela y del liberalismo español desde sus orígenes, pues «la revolución política es solidaria con la que se produce en la literatura en los albores del siglo XIX». Entiende que precisamente

39. Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, «El género novelístico y las controversias sociopolíticas y religiosas del siglo XIX», en Cinta Canterla González (coord.) *Nación y constitución: de la Ilustración al Liberalismo*, Sevilla, Junta de Andalucía etc., 2006, 365-374; 365. Véase también el clásico y aún válido trabajo de S. Eoff, «The Spanish Novel of *Ideas*: Critical Opinion (1836-1880)», *PMLA*, LV (1940) 531-558.

40. «Literatura. *Matilde, ó memorias sacadas de la historia de las Cruzadas…*», *El Censor*, nº 85, Tomo XV, 16 de marzo de 1822, 25-26. Un fragmento de la reseña fue editado por José Fernández Montesinos: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1973, 40-41.

durante el periodo de 1834 a 1868, que corresponde al de la producción de Fernán Caballero, la relación entre arte y sociedad centra las controversias[41]. En particularmente la división en dos bloques ideológicos se hizo especialmente intensa en los años cuarenta, cuando Cecilia, por tradición familiar[42], se encontraba ya vinculada a uno de ellos y dispuesta a combatir.

Si en la carta a Julius de 1845 se quejaba de que «aquí sólo se piensa en la política» y de que «ambición, intriga, odio entre los partidos, son nuestro pan de cada día», concluye admitiendo: «Sí, mi querido doctor Julius, me estoy quejando de la política a la vez que me preocupo por ella» (Apéndice, 550). Todos sus estudiosos coinciden en afirmar que Fernán usó la pluma como espada, de forma militante y muchas veces provocadora; con ella quiso difundir una visión maniquea del mundo que repite machaconamente en cada obra. Si «la producción literaria de doña Cecilia aparece como una dialéctica entre el bien y el mal»[43], era esperable que sus apoyos los conquistara entre sus correligionarios y que con frecuencia los elogios a su obra tuvieran más en consideración cuestiones de orden ideológico que valores narrativos o formales, de lo que ella misma era consciente[44] –no siempre para bien de su desarrollo como autora. A aquella protección recurrió desde los años de sus primeras publicaciones, cuando pretendía hacerse un nombre, pues dadas las características del mercado editorial, la manera más eficaz de darse a conocer era a través del espacio que la prensa reservaba al folletín. Pero los periódicos estaban fuertemente condicionados por su orientación política y publicar en uno u otro tenía implicaciones no siempre de su gusto, pues era difícil no quedar salpicada por las acusaciones:

> Sé que la gran parte literaria de *La España* es liberal, y que desprestigio mis obras separándome de sus ideas, pues aquí estamos lejos de la justa y generosa imparcialidad literaria de otros países; pero ¿qué me importa? (V 31).

En la primera y fundamental reseña de Eugenio de Ochoa a *La Gaviota*, publicada precisamente en *La España*, el crítico saludaba un nuevo arte novelesco apuntando criterios tanto políticos como literarios; y esos mismos criterios siguie-

41. Fernández Sánchez-Alarcos, «El género novelístico y las controversias sociopolíticas…», cit., 366ss.

42. Aunque sus padres fueron absolutistas, su matrimonio con Arco-Hermoso la había emparentado con el liberalismo moderado: el marqués, para disgusto del absolutista Böhl, era liberal y colaboró con el régimen, según carta de Johann Nikolaus a Julius de 22 de julio de 1823. Si bien esta circunstancia había prevenido al padre contra el pretendiente, acabó aceptándolo al pensar que su hija «enmendaría» al marido. Montoto, *Fernán Caballero*, cit., 141-2.

43. Zavala, «La novela polémica de Fernán Caballero», cit., 124. Véase también Kirkpatrick, «On the threshold of the realist novel…», cit., 35; y A. González Troyano, «La iniciación de la novela realista decimonónica. *Fernán Caballero*», en L. Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX, II*, en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 656-674; 663.

44. Véase al respecto una significativa carta a Ochoa, en V 233.

ron funcionando en los juicios de sus compañeros de cruzada y entusiastas (el duque de Rivas, Fermín de la Puente, Cándido Nocedal) o de sus detractores: Nicolás María Rivero, desde el demócrata *La Discusión,* se encarnizó en sus críticas; llegaron a referirse a ella como «hija del Papa y fiel vasallo del Trono y del Altar» (V 67), y en el periódico *La Andalucía* la tildaron de «musa neo-católica» y «cantor de las glorias fósiles del neo-catolicismo» (A 166). El nombre de Fernán Caballero sirvió de motivo de disputa para distintas controversias entre periódicos, como las que mantenían *La Esperanza* y *La Discusión.* Si la primera celebraba sus obras o sus ideas, la segunda se divertía en ridiculizarla. Seguidora incómoda de aquel litigio y con contradictorios deseos de abandonarlo, declara a Cañete:

> ha llegado el caso, mi querido amigo, de que en Madrid no se me pueda celebrar, ni aun por mera galantería, [...], sin que el Sr. *Contemporáneo* arme todas sus baterías y tire sobre mí[45].

A pesar de la amargura que le produjo saberse diana de las burlas de sus contrarios[46], la seguridad de estar del lado de la verdad y la convicción de verse investida de una misión moral, la sostuvieron en sus posiciones, que defendió en algunos momentos con un cierto aire de sacrificado martirio:

> Pero, amigo mío, los anatemas que hombres del talento de usted echasen sobre mis opiniones podrían arredrarme, si arredrarse pudiera el que sigue la senda trazada por la religión en pos de un Río, de un Lamennais, Bonald, Haller, un Balmes, de mis padres y tantos otros. (V 31)

La senda trazada y que Fernán Caballero siente prolongar con sus obras tiene un recorrido católico y doctrinario («Soy monárquico religioso desde que nací, como lo son en países cultos los que quieren serlo», V 33-34). Los autores que en la cita anterior relaciona como sus guías en esa andadura tienen en común tanto la doctrina contrarrevolucionaria como la convicción –o a veces conversión[47]– religiosa, pero sobre todo la vinculación entre ambas hasta su identidad definitiva en una misión redentora, al tiempo política y religiosa.

En el caso de nuestra autora, dicha misión estaba relacionada con aquel *efecto* que las novelas habían demostrado causar y la posibilidad de que su extraordinario poder para crear convincentes imágenes de verdad fuera empleado por los enemigos de la fe y el orden, como el mismo Lamennais, Balmes o el propio

45. Carta de 9 de julio del 62 recogida por A 172-3; cfr. la dirigida a Cañete de 15 de octubre de 1859, en A 123.

46. Sobre el efecto en el ánimo de Cecilia de los artículos negativos que tanto le mortificaron, véase el ejemplo significativo del *Epistolario* de López Argüello, A 135.

47. El suizo Karl Ludwig von Haller coincide precisamente con Böhl, además de en su ideología reaccionaria (expuesta en la *Restauration der Staatswissenschaften*, 1816-1834), en su controvertida conversión al catolicismo en 1821, de la que dio cuenta en una carta familiar que conoció en breve espacio de tiempo unas cincuenta ediciones y muchas traducciones.

Böhl –tres de los «guías» citados– habían prevenido. En las «Reflexiones de Schlegel sobre el teatro» Böhl se refirió a las terribles secuelas de la literatura usada como arma de propaganda política revolucionaria. El mismo temor obsesionó a su hija tanto como a sus aliados ideológicos, y los periódicos más conservadores dedicaron mucho espacio a denunciar la repercusión que los partidarios del escepticismo religioso y las doctrinas políticas socializantes estaban teniendo en la sociedad gracias a su difusión literaria por medio de las novelas. Como se preguntaba Ochoa en un artículo de *La España* de 1851,

> ¿Qué trascendencia podían tener aquellos elegantes extravíos de George Sand en sus novelas y de Dumas en sus dramas? En esta confianza insensata, se dejó que cundiese el desorden literario [...]. ¿Y qué sucedió? Que aquel supuesto inocente desahogo de la imaginación, sin consecuencias prácticas posibles, las tuvo veinte años después tan posibles y tan tremendas cual todos hemos visto; sucedió que aquel supuesto desahogo, no era en realidad más que una audaz tentativa para subvertir el orden social[48].

Cuatro años después, Nocedal se expresa de la misma manera en un artículo que publicó en *Padre Cobos* y que cuenta cómo los folletines de los periódicos son «venenosa ponzoña» que se infiltra en el corazón de las jóvenes[49]. Y su discurso de ingreso en la Real Academia de 1860 vuelve a insistir en que la novela se ha convertido en peligroso instrumento en manos de los que pretenden destruir con ella el orden social.

Era necesario hacer frente a una epidemia que podía acabar en enfermedad mortal, había declarado ya Böhl de Faber[50] asumiendo en este objetivo el encargo que Novalis hiciera a los hombres sabios y a los artistas de su tiempo: la de aprovechar el poderoso efecto de la literatura para la cruzada del bien. Como había ocurrido en Francia, donde los católicos decidieron usar su arte a favor del dogma, según resolvió Lamennais en el *Esquisse d'une philosophie* (1840), también la iglesia española se propuso el uso de estrategias que ayudaran a recuperar la novela para sus fieles[51]. En los años cuarenta Balmes llama a filas a los

48. E. de Ochoa en *La España,* 16 de febrero de 1851. El ejemplar de ese diario que guarda la BNE está mutilado y no puede consultarse el artículo; cito por Zavala, *Ideología y política,* cit., 132.

49. Ibid., 133. Véase Alicia Andreu, «La relación íntima de Galdós con la literatura popular», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 1, 1980, 18-19. Plantea Andreu que la novela popular del XIX se explica por el enfrentamiento entre los dos sectores de la burguesía española del XIX, liberales y tradicionalistas que intentan valerse de ese útil medio de difusión ideológica y convierten a la novela en vehículo de propaganda: los conservadores la del catolicismo y la moral tradicional; los progresistas, la igualdad social.

50. G. Carnero, «El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español», *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990) 125-139; 134.

51. Brigitte Magnien, «Práctica del folletín en la prensa católica española», en *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos, 1995, 47.

suyos para iniciar una cruzada literaria en contra de aquella envenenada propaganda que logre volver a traer hacia la fe y el orden tradicional a los lectores. Fernán Caballero formó parte de esta corte reaccionaria de autores y editó obras menores en varias de sus publicaciones periódicas: *La Cruz*, *El Pensamiento de Valencia* o *La Razón Católica*. Para ella Balmes es el líder moral que su tiempo necesita, según se deduce de las referencias que en sus cartas encontramos al teólogo («¡Con qué íntimo placer he visto que Balmes ha *parlé* en Francia! ¡Gracias a Dios, gracias a Dios!», V 30).

Con el plan de Balmes justificó en muchas ocasiones su incursión en el territorio literario y en él encontró la *misión* que necesitaba para dar un sentido moral a su obra: si los enemigos emplean esas armas de propaganda, habrá que contraatacar con las mismas, iniciar una revolución cultural que conduzca a una nueva sociedad sentada sobre los principios del bien y la verdad religiosa. La eficacia de las letras –y no de las armas– en la contienda por la hegemonía había sido ya ensayada en el primer Romanticismo. Frente a la forma violenta de la revolución política que había servido a los franceses para comenzar la nueva edad histórica, Cecilia vivió en la Alemania de su infancia otra posibilidad revolucionaria, la que Norbert Elias llama «revolución alemana»[52] y que, a diferencia de la francesa, fue esencialmente un movimiento literario más que una batalla política; intelectuales y profesionales de las letras, desde funcionarios a clérigos o editores, fueron los protagonistas de las aspiraciones a despertar la conciencia nacional, y lo hicieron construyendo una identidad colectiva basada en la literatura. Se forjó una suerte de «intelligentsia» de clase media, una élite que se enfrentó a la cultura cortesana deudora y vasalla del rígido clasicismo francés y sobre todo al sentimiento de inferioridad con respecto a aquél. La creación de un repertorio literario autóctono, un gusto alemán y un canon propio, servía también para proponer nuevos modelos de vida intelectual y social en los que basar las constantes identitarias de una sociedad futura[53]. Aquella revolución, promovida no desde la violencia política, sino por el pensamiento y el arte, había demostrado tener unas repercusiones tan poderosas y penetrantes como las de la francesa, lo que concienció a la clase intelectual europea de las posibilidades de mediar en la historia desde el terreno cultural.

Salvando las distancias y a la medida española, esa mediación había guiado los propósitos de Balmes, pero también la del grupo de eruditos y hombres de letras de los que se rodeó Cecilia Böhl; precisamente fue aupada a la posición de que gozó durante algunos años como estandarte de la renovación positiva de la literatura y en especial de la novela, el arma de concienciación ideológica que en los últimos tiempos se había demostrado más poderosa. Al fin y al cabo, sus

52. Norbert Elias, «The Social Genesis of the Concepts "Culture" and "Civilization"», en *History of Manners (The civilizing process)*, New York, Pantheon Books, 1978 [1939], 18-9.

53. Rakefet Sheffy, «Estrategias de canonización: la idea de novela y de campo literario en la cultura alemana del s. XVIII», en M. Iglesias (ed.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco, 1999, 125-146.

obras estaban cumpliendo lo que el duque de Rivas propuso en su discurso de respuesta a Nocedal en la Real Academia; allí considera a los novelistas responsables de la quiebra social («De esta prodigiosa lectura que se encuentra en las novelas se han apoderado, como de un eficaz y seguro medio de propaganda, las tendencias todas de este siglo de novedades, de movimiento y de discordia. Y en las novelas predican su doctrina los partidos encontrados») y propone contraatacar con una novela de combate, presentada como un deber nacional y cuyos modelos han de ser desde Chateaubriand a Fernán Caballero o Balmes. Para Rivas, la novela

> es una poderosa palanca que, según las manos que la empleen, puede empujar a la sociedad al cielo de la dicha o al abismo de la desgracia. [...] Yo creo que si la tomara para combatir las pasiones aviesas del siglo, para contrarrestar sus tendencias desorganizadoras, y para oponerse al torrente de desmoralización que arrastra la sociedad a insondables precipicios, la novela haría un gran servicio al género humano[54].

Pocos años antes, la Academia Sevillana de Buenas Letras había convocado un concurso «a la mejor memoria presentada sobre la influencia de la Novela en las costumbres», premio que ganó Guillermo Forteza, amigo de Fernán Caballero. Aquel breve estudio fue publicado junto a un discurso del también íntimo de Cecilia José Fernández Espino, director de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* en la que nuestra autora colaboraba asiduamente, en el que pretendía hacer una historia del género desde el punto de vista de la importancia que ha tenido en la moral comunitaria, insistiendo en que la verdadera amenaza para el orden social no está tanto en los filósofos ni en los pensadores más radicales, a quienes casi nadie conoce, sino en la novela, que llega adonde no llegan los otros y difunde las ideas de los primeros entre multitud de lectores[55]. Por estas razones Aparisi y Guijarro, en su prólogo a *Un servilón y un liberalito,* considera que Fernán presta a la misión que se habían marcado Balmes y Donoso una colaboración más importante de la que otros más poderosos están brindando:

> ¿Qué hacen nuestros grandes, en qué piensan nuestros ricos? ¿En qué piensan y qué hacen, que no veo, no ya en las casas opulentas sino en las modestas, sino en las humildes, y en todas partes y en todas las manos los cristianos escritos de Donoso, de Balmes, y de Fernán? ¿Qué hacen y en qué piensan, que no se apresuran a esparcir las ideas salvadoras, a los cuatro vientos del cielo, o inundan a toda España, para evitar esa otra inundación de ideas corruptoras y perversas, que a modo de los ejércitos del Anti-Cris-

54. A. de Saavedra, duque de Rivas, «Importancia de la novela», en *Obras completas,* ed. de Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1957, vol. III, 370-375; 372.
55. José Fernández Espino, «Discurso leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras…», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* IV (1858), 26-38.

> to, o siéndolo en realidad, traspasan los montes, saltan los muros, penetran cautelosos o invisibles en nuestros hogares, a enloquecer la cabeza de nuestros jóvenes, a manchar el casto seno de nuestras hijas, allanando sus caminos a esa espantable revolución que nos amenaza con un nuevo diluvio?[56]

En las obras de Fernán Caballero y desde la humildad de la novela, se estaba llevando adelante una auténtica labor de propaganda, de difusión de ciertas doctrinas fundamentales del sector conservador del moderantismo (lo que ella llama «la escuela liberal sensata»[57]). Por eso el líder del partido moderado y presidente de varios gobiernos isabelinos, Joaquín Francisco Pacheco, en el prólogo al volumen de *Relaciones* de Fernán Caballero de 1857, comienza confesando que es la primera vez que habla de novelas, pero que Fernán va a servirle para poder explicar su opinión *ideológica* sobre ellas[58]. Y ciertamente el itinerario creativo de la autora tiene como punto de partida –al menos de cara a la galería– esa voluntad de adoctrinamiento que cifra en la búsqueda de la *idea* el proceso de la *inuentio*:

> Me *precisaba* escribir una novelita para la *Revista*. Busqué, como siempre, una *idea* apropiada a combatir las malas que en nuestra época predominan (M 62-66).

Como Balmes y Rivas proponían, y como había aprendido de su padre, era lícito usar las mismas técnicas que empleaban sus enemigos, sólo que en sentido contrario: si Sand, Sue y Soulié incluyeron la «ponzoña» de sus «predicaciones filosóficas y socialistas» –escribe en carta a Cañete de 1857– habrá que esparcir en las buenas novelas el «humilde contraveneno» de la religión (A 90). En esos términos justifica su vocación literaria: como contribución a la contienda político-religiosa en la que se enfrentaban –escribe a Cándido Nocedal– dos partidos, correspondientes a dos maneras novelescas:

> Las del día van borrando enteramente de la vida social la idea religiosa, como cosa muy antipoética y antirromancesca. Van poniendo de lado y en desprecio las virtudes humildes y reemplazándolas por rasgos heroicos e pasiones, que es el más sutil y mortal veneno del buen sentido y el más terrible enemigo del hogar doméstico y de la sana moral, y, no contentos con esto, los novelistas han ampliado sus malignas tendencias a ideas antirreligiosas y antisociales[59].

56. Antonio Aparisi y Guijarro, prólogo a *Un servilón y un liberalito*, Madrid, Mellado, 1857, XVII.

57. Prólogo a *La estrella de Vandalia*, en *Relaciones. La estrella de Vandalia. ¡Pobre Dolores!*, volumen 11 de *Obras completas* de Fernán Caballero, Madrid, Estab. Tip. de Mellado, 1857, 1 (estos prólogos no se recogen en la edición de las *Obras completas* de la autora en la BAE).

58. J. F. Pacheco, prólogo a *La estrella de Vandalia*, ibid., V.

59. Fernán Caballero: *Epistolario*, vol. XIV de *Obras completas*, Madrid, Tipografía de la

Este denso aire de cruzada es visible particularmente, además de en las *ideas* sobre las que se articula la trama, en los prólogos, notas y frecuentes excursos de sus obras (de los que se hablará más despacio en el análisis de su poética novelesca) que tanto cansaron a sus lectores, incluso a los que participaban de su credo[60]. Conocedora de estas críticas e incluso consciente del lastre que a veces suponían aquellos sermones, parece que necesitó siempre de la justificación moral que aquello le proporcionaba a su comprometida vocación literaria. No podía permitirse escribir si no era para cumplir el papel que se había arrogado: ser el Quijote de la nueva novela española. En palabras que dirige a Hartzenbusch: «a qué escribir buenos libros, si no han de combatir los malos?» (H 113).

Hasta qué punto, como se adelantaba arriba, aquel combate fue la excusa que a los demás o a sí misma se dio para permitirse ser novelista, no es posible calcularlo del todo. Pero sí puede afirmarse que, más allá del enfrentamiento ideológico, en lo que puso todo su empeño fue en contribuir a la cuestión de la identidad de España –quizá porque ella carecía de una identidad definida.

La Edad Contemporánea de España, con punto de partida en la Guerra de la Independencia, trajo consigo la voluntad de construir una identidad nacional española[61], y con ella una literatura renovada que tras el árido periodo dieciochesco vuelva a ofrecer fértiles frutos. La forja de los nuevos modelos literarios fue acompañando y sirviendo a las tentativas de fabricar aquella identidad nacional, de ahí que esos frutos se tiñeran de tensión política y de ideología, como seguirán estándolo a lo largo de todo el XIX. En esa *impureza* literaria se manifestaba el enfrentamiento entre dos maneras de concebir la inconclusa identidad de España: ambas trataban de imponer una imagen, una verdad sobre el país.

El proceso no se vivió de forma muy distinta en otros territorios europeos: después de la *Geniezeit*, que había valorado la innovación, la ruptura, la experimentación y las rarezas como resultado del nuevo y radical individualismo, llegó otra etapa de decaimiento y desilusión. La nueva generación sentía que aquella valoración absoluta de la individualidad había concluido en un sentimiento de

Revista de Archivos, 1912, 423. (En adelante este *Epistolario* se citará como E). Compárese la *misión* que se arroga Fernán Caballero con la que desde la posición contraria asume Ayguals de Izco en la respuesta que da al prólogo de Sué a *María, la hija de un jornalero* (Madrid, Imprenta de Ayguals,1849, 11): «Acepto el presagio que hacéis de la influencia que mis tareas literarias deben ejercer en el perfeccionamiento de mi adorada patria, y estimulado por un oráculo tan precioso, consagraré mi vida entera al desempeño de tan hermosa misión».

60. Véase por ejemplo las censuras del propio Pacheco en el prólogo mencionado a *La estrella de Vandalia*, donde critica como su mayor defecto «el de suspender o abandonar a veces el papel de narrador, para convertirse en el de maestro de moral (cit., XXIII); o las de Valera, que tanto le dolieron («y denigrarme hasta con voces iliterarias y poco finas un caballero, un poeta, un moderado!!!!!», A 135-6).

61. José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, 129.

soledad, en el desasosiego y el radicalismo de guerras y revoluciones. Superado aquel tiempo violento, la sociedad europea intenta rehacerse y reorganizar el poder evitando la fuerza del individualismo y pensando más en lo organizativo y social, en el bien colectivo. Se hace necesario un proyecto común que aglutine las fuerzas sociales y serene los conflictos, y la literatura parece poder proporcionar esa cohesión a través de los relatos que refieran una identidad común y nacional, que traigan una imagen positiva ya no del genio singular, sino del bien de todos. Aunque no haya consenso en lo que haya que trasladar y explicar a los lectores, ni en cómo ha de hacerse, sí se coincide en que la literatura debe servir como medio para establecer pactos y compromisos, divulgar ideas. Esta nueva literatura pretendió ser, en toda Europa, más útil y didáctica, o más moralizante, que la del Romanticismo. Y también en toda Europa fue la novela el género que se eligió para cumplir esa misión; de ahí el papel dominante que tuvo y por el que llegó a ser llamada el «quinto poder»[62].

Prácticamente todas las obras de Fernán Caballero confiesan su intención de contribuir a la construcción de una imagen de España, de un proyecto identitario que sirva para cohesionar las fuerzas sociales y proyectar al país un futuro moral que se apoye en la íntima condición de su pueblo. Su posición parte en última instancia del manifiesto contra el racionalismo de Novalis: *Die Christenheit oder Europa* (escrito en 1799 pero publicado póstumamente en 1802), que tanto influyó en ese Romanticismo católico del final de la trayectoria de los Schlegel, especialmente de August Wilhelm en su fase como editor del periódico católico *Concordia* (1820-23). El texto de Novalis tenía como finalidad proponer la regeneración de Europa en ese comienzo de siglo a través del catolicismo; dibuja la historia europea como un tránsito desde una primera época dorada de unidad cristiana en una idealizada temprana Edad Media, a un periodo intermedio de crisis que contempla la Reforma y el racionalismo ilustrado como modos destructivos de desunión; y una tercera fase en ciernes, una nueva era de definitiva comunión religiosa a la que todos deben esforzarse en contribuir. La manera de alcanzarla será despertando a los europeos el deseo de un conocimiento superior y el retorno a una sabiduría que reconozca el ideal primigenio medieval y cristiano. Propone, pues, a la vanguardia intelectual de Europa, una actitud activa de cooperación en la salvación histórica de su cultura a través de la unión de religión, ciencia y arte. Si el desarrollo había llevado desde los principios de «fe y amor» a los de «ilustración y posesión», es decir, del plano ideal a un plano materialista, ahora es necesario volver a la religión y al sentimiento como vías de superar esa visión mecanicista del mundo que lo interpreta a la manera de simple artefacto.

Edmund Burke, desde la filosofía política, coincide en sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa* (1790) con Novalis en un aspecto importante cuya influencia sobre Fernán Caballero ha de destacarse: la negación de las posibilidades del

62. L. Romero Tobar, «Cómo se ha fijado el canon del «realismo» español», *1616* XI (2006), 29-39; 31.

racionalismo ilustrado para fundar una sociedad. La obra, uno de los textos fundamentales del conservadurismo, defiende el regreso a las tradiciones fundamentales de la sociedad europea y a los valores cristianos basados en el naturalismo social. Burke confía en la capacidad de la tradición para dotar de estabilidad a la necesaria transformación de las sociedades que, siendo inevitable, ha sin embargo de buscar un ritmo propio y no impuesto desde la violencia: el orden social ha de fluir naturalmente, como un río en el que el agua recorre siempre paisajes nuevos –los nuevos tiempos– acarreando la tradición de sus orígenes y de su recorrido: el futuro ha de construirse con las aguas del pasado, aspiración que nuestra autora no se cansará de trasladar a sus páginas[63]. Cecilia, lectora de los doctrinarios franceses y entre ellos de Joseph de Maistre (M 7), filósofo saboyano contrarrevolucionario que aprovechó algunas de las ideas fundamentales de Burke, defiende con ellos la necesidad de encontrar la vía de progreso en el cauce de la tradición y de los valores cristianos en que esta se ha fraguado, superando las provocaciones de lo que ella llamó el pensamiento *positivo*, que interpreta como Novalis a la manera de fuerza desintegradora. Aquella ponzoña tenía sus orígenes en la misma Francia aborrecida por su madre desde su experiencia en el Cádiz de la Guerra de la Independencia, y por su padre, que intentando superar la influencia del pensamiento francés acabó detestándolo. Desde Francia la gangrena se había extendido por Europa y propagado sus lacras: racionalismo, ilustración, positivismo, moral laxa, escepticismo y descreimiento; pero sobre todo amenazaba con pasar por el lecho de Procusto (una de las imágenes más repetidas en las novelas de Fernán) a toda la cultura del continente: igual que el posadero de Eleusis cortaba los miembros de sus huéspedes para ajustarlos a las medidas de su cama, la razón pretendía descoyuntar todas las realidades para adaptarlas a un mismo rígido patrón: como afirma el protagonista de su novela *Una en otra*, «la fisonomía nacional va desapareciendo gracias a ese moderno Procusto que llaman civilización» (UEO 328) y que se ha convertido en un nuevo y terrible tirano, como explica en *La estrella de Vandalia*:

> De todas las tiranías, la de la uniformidad es la que más se resiste a la independencia popular. Arrancar a países, pueblos y personas su ser, su carácter, su individualidad es la más cruel, la más necia y la más antipoética arbitrariedad. Uniformar a los pueblos como a los presidiarios, diciéndoles: «No seréis lo que habéis sido, no seréis lo que os llevan a ser vuestro suelo, vuestro cielo, vuestro carácter e inspiración espontánea; formaos sobre este modelo único y uniforme en el universo»[64].

63. V. Frank O'Gorman, *Edmund Burke: His Political Philosophy*, London, Routledge, 2004, capítulo VI, 107ss.

64. Fernán Caballero, *Lady Virginia*, en *Obras completas* de Fernán Caballero, Madrid, Atlas, BAE, 1961, vol. III, 98. A pesar de sus muchos defectos, será esta edición –en adelante OC–, por más completa y aún accesible, a la que remitamos para las citas de la auto-

Frente al igualitarismo falsificador y el progreso impuesto con violencia desde las reglas de la uniformidad, Fernán pretende definir una singularidad que proporcionara a España su idiosincrasia («poética») de carácter[65]. Y en esa tarea era fundamental mostrar a Europa que la visión divulgada desde fuera no coincidía con la realidad nacional, según declara en el prólogo a *La Gaviota*. Como antes los costumbristas y en particular en la colección de *Los españoles pintados por sí mismos* (1842-3), Fernán combate la imagen de España que los viajeros y folletinistas han popularizado entre el público extranjero. En su caso esta intención está conectada con la tarea evangelizadora a la que se hizo antes referencia, pues pretende misionar en Europa a través de la narración de lo español; piensa que exponiendo el intenso fondo cristiano de España estará dando el ejemplo de la verdad, no sólo nacional, sino también de la verdad religiosa, ya que la característica identitaria que define la *diferencia* española tiene para ella medidas hondamente cristianas y arraigadas en el misterio de la fe[66]. Por eso, según explica sobre su relato *Lady Virginia*,

> quería pintar una *conversión*, y ya que mis escritos se están traduciendo, que se viese en el extranjero el lenguaje, el espíritu religioso y el saber de nuestro pueblo, sobre la religión, su fe, su esperanza, su caridad. Que viese cuán sencillas son y al alcance de todos están sus sublimes verdades, los tesoros de consuelo que encierra para el corazón y la falta que nos hacen sus perversas misiones anticatólicas (M 62-3).

Si Burke fue revalidado por el doctrinarismo francés, el discurso de Novalis, entendido sobre todo desde su reedición de 1826 como una apología conservadora de la Restauración, contribuyó a la idea asumida por cierto sector intelectual de que era necesario proponerse una postura activa a favor de esa regeneración moral europea a través de las viejas tradiciones medievales, todavía vivas en el pueblo, y de la fe religiosa. Más que la influencia de Rousseau con que la crítica ha explicado muchas veces la fascinación que demuestra en sus obras por las formas de vida sencillas, populares y faltas de sofisticación, debemos ver en su

ra, salvo en los casos en los que pueda recurrirse a edición crítica fiable –por ejemplo las de Rodríguez Luis para las novelas principales– o salvo en los prólogos, apéndices, cartas y obras menores no recogidos en OC y en los que se remitirá a las primeras ediciones. Las obras recogidas en nuestra edición se citarán indicando entre paréntesis la página y las iniciales de la obra (G para *La gaviota*, UEO para *Una en otra*, US para *Un servilón y un liberalito*, LH para *La hija del sol* y Ap. para los Apéndices).

65. Al respecto afirma Horrent en su trabajo sobre *La Gaviota*: «L'espagnolisme de Fernán Caballero est une défense contre l'uniformisation européenne, l'envahissement étranger, fuit d'une curieuse xénophobie et d'un sentiment très vif du purisme national et régional, surtout andalou». J. Horrent, «Sur *La Gaviota* de Fernán Caballero», cit., 229.

66. Lo que era habitual entre sus correligionarios; v. Benoît Pellistrandi, «Catolicismo e identidad nacional en España en el siglo XIX: un discurso histórico de Donoso Cortés a Menéndez Pelayo», en P. Aubert, (coord.), *Religión y sociedad en España: (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002, 91-120.

visión del pasado un ascendiente novaliano, pues aquellos episodios de beatitud y armonía no corresponden tanto al primitivismo como al medievalismo cristiano idealizado: el paraíso de Fernán Caballero no es un territorio natural e instintivo, sino el resultado del aprendizaje en la religiosidad cristiana[67].

Durante la Década Moderada vio la luz la parte fundamental de las obras de Fernán Caballero, que estuvo bien apoyada entre sus contemporáneos por el principal grupo de prestigio en el orden intelectual, vinculado a aquel sector político[68]. Estaba formado en general por antiguos liberales exaltados que habían ido arrimándose a las doctrinas conservadoras y que ocupaban en estos años el poder en el parlamento, pero también en las academias y centros de influencia, además de dirigir los principales periódicos –sin lograr pese a todo forjar una verdadera élite intelectual, para la que habrá de esperar hasta la llegada del krausismo–.

Entre los nombres más significativos de este grupo encontramos a muchos de los colaboradores más cercanos de Cecilia Böhl: Juan Eugenio Hartzenbusch, académico que será director de la Biblioteca Nacional; Eugenio de Ochoa, redactor literario de *La España*; los también académicos José Joaquín de Mora, Pedro de Madrazo o Fermín de la Puente; Manuel Cañete, redactor literario de *El Heraldo*; Antonio Aparisi y Guijarro, prologuista de *Un servilón y un liberalito* y diputado del sector más conservador y tradicionalista del Partido Moderado; sin olvidar a Donoso Cortés (cuyos elogios a *El exvoto* se publicaron en una «Advertencia» con la que se acompañó la obra), el duque de Rivas, Joaquín Francisco Pacheco o Cándido Nocedal (que en su discurso de ingreso en la Academia, de1860, pone a Fernán Caballero como modelo ejemplar de novelista), entre otros que escribieron reseñas elogiosas y anunciaron su obra en dis-

67. Rousseau está muy presente en Campe, maestro de Böhl von Faber –que no por casualidad llamó a su hijo Juan Jacobo. Cierta visión rousseauniana de los orígenes del hombre, no especulativos ni intelectuales, sino sensitivos y sentimentales, debió mezclarse en la educación de Cecilia con el concepto herderiano del *Volkgeist* y la influencia de Novalis. Aunque para Montesinos (*Fernán Caballero*, cit., 12) Fernán Caballero es herderiana y no roussoniana, esa diferenciación no parece tan fácil de hacer: Rousseau está en Herder y en su preferencia de lo sensible frente a lo racional, y ambos comparten la idealización adánica de los orígenes.

68. Su idea de la conciliación nacional a la que en tantas ocasiones se refiere, en obras y en cartas personales («por ver unidos [a todos los partidos], y con eso la felicidad de España, daría mi vida», V 34), la emparenta con el sector más conservador entre los moderados que proponía la reconciliación con el carlismo o la «reconciliación de los partidos» en la *Unión Nacional* del marqués de Viluma o la *Unidad Católica* que reivindicaba Nocedal en el Congreso de Diputados. Cecilia, aunque no fue carlista, no ocultó en privado su afinidad ideológica con aquellos: «Nunca he sido carlina, porque acataba la voluntad de Fernando VII, por más que los principios de D. Carlos me simpatizasen más que los de la reina Cristina» (V 220-222); y en carta a Cañete de 18 de octubre del 1856 exclama: «¡Viva la Reina! ¡Viva Isabel II! – (lo digo porque como murió D. Carlos, lo puedo decir, no sólo de corazón, sino con conciencia política)» (A 62). Sobre las doctrinas del moderantismo con las que comparte ideario la autora, véase: F. Colom y A. Rivero (eds.), *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*, Barcelona, Anthropos, 2006.

tintas publicaciones consolidando la reputación de la autora y su inclusión en lo que puede llamarse el «canon isabelino»[69].

Sánchez Llama ha demostrado la importancia de analizar a Fernán Caballero en ese contexto político e ideológico como protagonista de una «reputación mediatizada» que tuvo que ver con «inestimable refuerzo institucional» del neocatolicismo[70]. Y efectivamente, la autora adquiere sentido histórico pleno en relación con la necesidad que entonces se observó de crear un canon español que identificara el país con una posición política y en un momento en que la literatura se había demostrado la forma más capacitada para forjar esta convicción identitaria. Puede así afirmarse que su vida literaria, además de los apoyos políticos directos (entre los que se puede incluir a los propios monarcas[71]), contó con la colaboración fundamental de importantes hombres de letras, sin cuya intervención la carrera de Fernán Caballero no hubiera despegado como lo hizo.

De hecho, su entrada en el escenario literario vino de los apoyos y contactos que le proporcionó Hartzenbusch, entonces académico encargado por la Biblioteca Nacional de negociar la compra del fondo español de la librería de Johann Nikolaus Böhl tras la muerte del erudito[72]. La relación que con este motivo inició con su hija Cecilia debió coincidir con un momento en que, una vez muertos sus padres y viuda de su segundo marido –que habría visto con malos ojos sus aficiones literarias–, se siente con la libertad y cada vez mayor deseo de dar publicidad a las obras que durante muchos años había ido escribiendo. Dicha voluntad puede leerse entre líneas en la carta a Julius de 1845, en la que al tiempo que le pone al corriente de las negociaciones con el estado español a propósito de la biblioteca paterna (esto es, las que le pusieron en tratos con Hartzenbusch), le da cuenta de sus avances literarios con el ánimo no explícito, pero sí bastante evidente, de darles publicidad y asegurarles una posible difusión en Alemania gracias a la influencia de aquel amigo familiar.

Podemos imaginar que de manera similar debió obrar con Hartzenbusch, y aunque Cecilia comentó varias veces que fue este el primero en animarla a publicar sus obras, más cierto parece, tras la lectura del intercambio epistolar entre

69. Montesinos *Fernán Caballero*, cit., 24; Donald A. Randolph, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley, Univ of California Press, 1966, 155; v. especialmente Íñigo Sánchez Llama, «La autoría intelectual femenina en el contexto neocatólico: el caso de Fernán Caballero», en su *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000, 91- 104.

70. Sánchez Llama, «La autoría intelectual…», cit., 99.

71. Llega a recibir una carta del rey Francisco de Asís alabando sus obras como «cuadros fieles de nuestro carácter y de nuestras costumbres nacionales» en los que se manifiestan «hermosos sentimientos religiosos y monárquicos» (Montoto, *Fernán Caballero*, cit., 292-3).

72. Biblioteca de Böhl de la que Bartolomé José Gallardo hace un catálogo, publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922 (478-494) y 1923 (248-267). Allí explica que a su muerte Böhl legó su biblioteca al Senado de Hamburgo, pero el Gobierno «negoció su adquisición en precio de 100.000 reales para la Biblioteca Nacional, de la cual forma parte, aunque hasta el día en colección separada y estantería especial». El catálogo lo hizo en Cádiz Gallardo, que según De la Barrera fue «íntimo amigo de Böhl». V. también Ap. 553.

ambos, que surgió de ella la idea. Respondiendo a estas demandas, Hartzenbusch le proporcionó los primeros contactos, aconsejándole que escribiera a su colega en la Academia, José Joaquín de Mora, a quien promete a su vez recomendarla. Poco después, el mismo Hartzenbusch presionaba al progresista Ángel Fernández de los Ríos, director del *Semanario Pintoresco*, para que diera espacio en aquella imprescindible revista a las obras de Fernán Caballero, donde de hecho se publicaron[73].

En cuanto al propio José Joaquín de Mora («íntimo amigo, y al que yo en mi particular, debo favores»[74]), siguió respaldando a la escritora en varias ocasiones hasta escribir incluso un prólogo laudatorio a sus *Cuentos y poesías populares andaluzas* de 1859. Fue fundamental desde luego contar con su apoyo, pues desde el Trienio Liberal venía siendo uno de los hombres más prestigiosos en la prensa de la época, razón que, unida a su pasado ejercicio como traductor del francés, debió ser la que moviera a Hartzenbusch a elegirle como introductor de Fernán Caballero en la palestra literaria, lo que implicaba también ser el traductor de sus obras. Tampoco se puede ignorar que Mora, según le recuerda Cecilia en la carta de presentación con la que acompaña el envío de sus escritos (Ap. 556-9), había tenido una importante relación con Johann Nikolaus Böhl y Francisca Larrea en sus años de juventud, cordial en sus inicios y muy virulenta tras la famosa polémica literaria que los separó. Sin embargo, parece que tanto la hija como el antiguo contendiente de sus padres estuvieron dispuestos a dar por superado aquel tempestuoso pasado, y así, para la escritora

> el asunto es una cosa hoy tan vieja, tan completamente deslucida y juzgada en la opinión pública que carece enteramente de interés [...]. Así es que mi padre ni se acordaba de ello, ni le ponía precio, ni he hallado dicha polémica entre sus libros y papeles. Hay mas: los adversarios (…) llegaron á ser insultantes, por lo cual, y por haber vuelto á ser, como lo era antes de la polémica D. José Joaquín de Mora, amigo de una familia a la que debía favores, así como por haber tanto él como Galiano (que son hoy de los primeros y mas sabios literatos de España) trocado sus ideas de entonces en las opuestas, esto es, en las mismas que entonces mantenía mi padre, se echó, como se suele decir familiarmente, tierra a esta[75].

73. En 1849, año de la publicación de *La Gaviota*, verá la luz en el *Semanario* el cuento «La suegra del diablo. Trasladado de la tradición por *Fernán Caballero*», al que seguirán otros en 1850 –a pesar de que Ángel de los Ríos le manifieste su escaso interés por este tipo de material folclórico (H 114 y 124)–, como «Juan Holgado y la muerte», «Los caballeros del pez. Cuento popular del repertorio antiguo, refundido por *Fernán Caballero*», «Matrimonio bien avenido, la muger junto al marido» o «Doña Fortuna y D. Dinero». En 1851 se publica también en la misma revista «La hija del sol» y en 1852 otro «Cuento popular andaluz recogido por *Fernán Caballero*». V. José Simón Díaz, *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*. Madrid, CSIC, 1952.

74. Carta de Cecilia a Guillermo Picard con fecha de 28 de julio de 1861, respondiendo a la petición que a través suya le ha llegado de Ticknor, interesado en la polémica entre Böhl, Mora y Galiano. Pitollet, *La querelle*..., cit., XXXI.

75. De la misma carta de Cecilia a Guillermo Picard citada arriba. Pitollet, *La querelle*..., cit., XXXI.

Junto a Hartzenbusch y Mora, Eugenio de Ochoa fue otro de los valedores de Fernán que más contribuyó a su éxito, sobre todo a través de varios artículos que publicó en la prensa: el «Juicio crítico» (1849) a *La Gaviota* y la «Carta de un lector de las Batuecas a Fernán Caballero» (1850) resultaron un espaldarazo fundamental en esos primeros años de publicación de la autora. Cecilia y Ochoa se escribieron durante muchos años, siendo ella consciente de cuánto le debía:

> Sin la crítica razonada de Ochoa cuando salió *La Gaviota,* es bien cierto que no hubiese existido Fernán; es decir, que hubiese existido (ese era su destino); pero nada habría sido publicado. (V 234)

Apoyada por estos y otros personajes de su tiempo, en la correspondencia de Cecilia se observa una suerte de ambición por consolidar en torno a sí un grupo de poder intelectual del que ella sería musa y estandarte literario. Patrocinando su «nuevo arte de hacer novelas» quiso imaginar que se congregaban los *buenos* para contribuir activamente a ese proyecto común de regeneración de España, correspondiente con la misión regeneradora en que Novalis embarcaba a los protagonistas de la nueva era histórica. En sus manos quedaba, como escribe en carta a Fermín de la Puente, «el progreso culto de nuestra España, que cual el Fénix va resurgiendo de sus cenizas» (M 242). Esa misión, política y cristiana al tiempo, es la que le anima a continuar Pedro de Madrazo cuando en el año 60, ya poco productiva, le confiesa:

> Mi ánimo está muy decaído y con él la facultad activa de crear y aun de coordinar ideas, porque estas o como las ramas del sauce caen hacia la tierra, o como las del ciprés se alzan austeras hacia el cielo.

Madrazo le responde, usando las palabras de la propia Fernán como cita ex ergo, con una oda «A Fernán Caballero» que publica la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* y en la que le anima a continuar una labor más histórica y misionera que literaria:

¡No, no enmudezcas!; ármate
De indignación sagrada,
Que es la palabra ligera
Más fuerte que la espada:
Defiende tú con ella
Tu ley, tu patria bella,
La santa paz, los vínculos
De la cristiana Fe[76].

76. Pedro de Madrazo, «A Fernán Caballero», *Revista de Ciencias literarias y Artes* VI (1860), 748-750.

Aquel resurgimiento al que siente contribuir arropada por los *buenos* y los *sabios*, como gusta llamar a sus protectores políticos, quedaba asociado a la actividad de esa clase burguesa que empezó a asumir un papel dirigente y a la que iba fundamentalmente dirigido el discurso literario de Fernán Caballero. Andrés Borrego o Alcalá Galiano fueron los primeros en cuestionarse el nuevo orden social que, en su opinión, convertía a la *clase media* –en el sentido de *clase intermedia*– en protagonista de la historia inmediatamente futura por su papel de intermediaria entre las clases aristocráticas y el pueblo, como la describe Joaquín Francisco Pacheco[77]. Con más inquietudes que los grandes terratenientes y la aristocracia, mejor formación y también mayores deseos de progreso, las clases que se van formando de profesionales liberales, funcionariado en aumento y propietarios de bienes desamortizados, vivieron un crecimiento significativo desde los años cuarenta hasta los setenta, cuando Galdós las convierte en el centro de sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» de 1870, texto programático de la novela realista. Un cuarto de siglo antes, unas palabras de Alcalá Galiano anticipaban aquellas de Galdós,

> Andando los tiempos hemos llegado a época en que las clases medias han crecido, y son lo principal, [...] y en estos tiempos con arreglo a la varia situación de los pueblos conviene que en las clases medias estén depositados el influjo y predominio[78].

Aunque proporcionalmente en número estas clases *intermedias* representaban un porcentaje aún poco significativo de la población, su creciente importancia y sobre todo su papel en la sociedad (en la política, la academia, el ejército, la industria, incluso entre los propietarios, sobre todo de bienes desamortizados) las hacía depositarias, al sentir de los moderados, del progreso nacional.

Pero el problema de ese mismo sector social en ascenso era que, siendo su papel el de dirigir a la nación, carecía de una identidad patria que le vinculase con las raíces de las que procedía. Andrés Borrego reflexiona en *La cuestión social considerada en sus relaciones con la historia y las condiciones hijas del carácter del pueblo español* (Madrid, 1881) sobre el mismo asunto que fue preocupación constante de Fernán Caballero: la falta de identidad de esa nueva clase emergente en la que estaban puestas las expectativas más altas y a la que tocaba organizar la arquitectura del futuro social:

77. «La clase media es, decimos, la que justa y únicamente comprende, expresa, representa, los intereses y las ideas comunes, que tanta parte deben tener en nuestros actuales gobiernos. La democracia legal, pacífica, progresiva, ordenada, en ella debe buscarse, porque en ella y sólo en ella puede estar». Joaquín Francisco Pacheco, *Lecciones de Derecho Político* [1845], Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984, 175.

78. Discursos de Antonio Alcalá Galiano [años 1843-1844], en las *Lecciones de Derecho Político*, cit., 37.

> Olvidadas nuestras gloriosas tradiciones, debilitadas nuestras creencias, alteradas nuestras costumbres, empequeñecido el carácter nacional, un presentimiento instintivo nos dice que caminamos sin brújula[79].

La novela, género emparentado con la burguesía –según ejemplificó Goethe en su *Wilhelm Meister*– y que fue evolucionando al compás de la clase social en la que encontró sus mejores protagonistas, contrae ese compromiso que con intenciones ya distintas todavía seguirán asumiendo como propio Galdós o Pereda: el de servir de herramienta a la observación y el análisis de la nueva sociedad y de sus crecientes clases medias. Obviamente la sociedad de las obras de Fernán Caballero no es aún la de los maestros del Realismo, ni podía nuestra autora contar con los recursos narrativos de aquellos que vinieron años después. Pero sí es posible encontrar en varias de sus novelas fundamentales el interés por buscar para aquella clase, con ánimo aún extremadamente docente, una caracterización y una posición en la nueva sociedad. Y sobre todo por dotarla de una identidad moral y cultural que superase la meramente dineraria. Con esa intención Fernán ataca con encono y sarcasmo a la burguesía enriquecida y sin principios religiosos, preocupada sólo por ascender económica y socialmente. Son estos personajes los únicos que se presentan como explotadores (aunque nunca se muestran enfrentamientos sociales en sus obras) y no los nobles[80], porque son también ellos los que han abandonado los principios y creencias que vinculaban a España con su hondo ser cristiano y pretenden hacer surgir su futuro de un vacío despojado de toda tradición:

> Que un país sin pasado, sin historia, sin nacionalidad, sin tradiciones, adopte un carácter ajeno por no poseerlo propio, como ha hecho la América del Norte adoptando el inglés, y la del Sur adoptando el español, se comprende; pero que se afanen por hacer esto algunos hijos del país de Pelayo y del Cid, de Calderón y de Cervantes, para desechar el suyo y adoptar el ajeno, es lo que no concibe ni el patriotismo, ni la sana razón, ni el buen gusto, ni la poesía[81].

Don Judas en *Una en otra*, Roque Piedra en *Lágrimas* –que compra el convento que había sido escenario de *La Gaviota* para convertirlo en fábrica–, o don Anacleto en *Vulgaridad y nobleza* pertenecen a esa categoría. Todos ellos son

79. Andrés Borrego, *La cuestión social considerada en sus relaciones con la historia y las condiciones hijas del carácter del pueblo español*, Madrid, 1881, 44. Sobre el concepto de *clase media*, véase Juan Francisco Fuentes Aragonés, «Clase media y burguesía en la España liberal (1808-1874): Ensayo de conceptualización», *Historia Social* 17 (1993), 47-61; también la entrada *Clase media* del *Diccionario político y social del siglo XIX español* de J. Fernández Sebastián y J. F. Fuentes; Madrid, Alianza, 2002, 161-166.

80. M. Cantos Casenave, «Los relatos de Fernán Caballero entre costumbrismo y realismo», *Siglo XIX*, 2 (1996) 187-200; 190.

81. Fernán Caballero, *Clemencia*, ed. de Julio Rodríguez Luis, Madrid, Castalia, 1984, 267-8.

enfrentados en afán comparativo con el pueblo y sus valores de caridad, alegría y fe sincera (rebosante de leyendas, tachadas de «supersticiones» por aquellos ricos que se desvinculan de la tradición). En los rasgos grotescos con los que están dibujados, en la ironía con que la autora los ridiculiza, es inevitable recordar la repulsa que el romanticismo alemán había demostrado al *filisteo* desde que con el *Werther* de Goethe empezara a usar la palabra como término despectivo para referirse a los burgueses enriquecidos y carentes de toda ambición estética, intelectual o religiosa. Según Hoffmann, «el filisteo llama vivir a no tener deudas, sino mucho dinero, beber y comer bien, tener una bella mujer y muchos niños de esos que nunca manchan la ropa de los domingos»; y Eichendorff concluye que «el filisteo no es sino el hombre que considera importante lo vulgar y vulgar lo sublime»[82].

En el evidente rencor de Cecilia, enemiga acérrima de aquellos hombres positivos, parece fácil encontrar razones personales y biográficas: su padre, apasionado de la literatura, no consiguió hacerse un espacio en el territorio de «los filisteos», como tampoco su tercer marido, Antonio Arrom, de aficiones pictóricas y espíritu sentimental, supo tampoco desenvolverse en él. Padre y marido acabaron arruinados y destruidos por aquel ambiente mercantil. Trasladada aquella experiencia personal al plano literario, para la escritora el peligro estaba en que los valores dinerarios –en la ausencia de otros– se convirtieran en la clave de progreso de la clase en cuyas manos se estaba depositando el futuro orden social. Por eso siente la necesidad de inocularle los atributos populares (o más bien los que ella asocia al pueblo) a través de las enseñanzas folclóricas: con ellas recibirían y asimilarían la esencia de lo español. Esta intención de la autora tiene su ejemplo más claro en *Una en otra*, obra con la que se propone una pionera aventura:

> Además nos propusimos otra cosa que es harto difícil en España y fue bosquejar *la clase media,* clase casi ilusoria en un país como el nuestro en el que nadie quiere ser menos y en el que la clase media, en lugar de constituir un núcleo digno y de darse una respetable personalidad, como sucede en otros países, se afana por colocarse deslucidamente en los últimos escalones de la jerarquía de la clase más elevada. (UEO 305-6)

En *Una en otra* el magisterio lo detenta don Justo, cuyo significativo nombre se acompaña además de la condición de juez, investido por su edad de todos los atributos del respeto y la sabiduría. Don Justo actúa exactamente como Alcalá Galiano pretendía de la clase media: a la manera de bisagra entre el pueblo y la clase rectora; así traslada a su sobrino, representante de la nueva generación, y a través de él a su amigo francés –la Europa a la que declarar el auténtico carácter nacional–, las poderosas y violentas tradiciones del pueblo, su intensa fe y su noble generosidad.

82. Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität,* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979, 140-9.

También en otras de sus novelas se aprecian tipos sociales dibujados *con amore* (usando una expresión de la autora) que no cabe situar entre la nobleza, sino en los distintos estratos de esas clases *intermedias*: a veces personajes de la alta burguesía y en otras ocasiones profesionales sin grandes recursos. Encontramos en sus relatos, además de los aristócratas tertulianos y las gentes rurales, a viudas de cesantes o jóvenes que han terminado sus estudios y buscan un trabajo, sin ningún parentesco nobiliario, maestros de escuela, militares retirados y con menguadas pensiones, señoras de edad que viven de pequeñas rentas, jovencitas burguesas sin patrimonio a las que no se desprecia por esta circunstancia. Así por ejemplo en *La estrella de Vandalia*, Doña Amparo es viuda de un «labrador afortunado» y el tutor de sus hijos, el erudito exclaustrado, padre Buendía, los lleva de paseo histórico por Carmona, logrando de uno que acabe de –mal– estudiante en Sevilla. En *Un verano en Bornos* se intercambian cartas Serafina Villaprado y Luisa Tapia, «dos jóvenes tan cultas como bondadosas, modestas sin afectación, dignas sin altivez, entendidas y sencillas, instruidas e inocentes», según las presenta en las palabras preliminares a la novela[83]. Servando Ramos, el joven protagonista de *Con mal o con bien a los tuyos te ten,* es hijo de un rico comerciante de Cádiz, educado en Inglaterra, y en *Las dos Gracias o La expiación*, el personaje de don Ramón Vargas, a pesar de su rango de coronel, vive en permanente penuria por su pasado carlista. Entre estos personajes la condición social *intermedia* no es la que los convierte en modelos, sino sus virtudes cristianas y sobre todo su generosidad.

De la misma manera, entre la aristocracia, por lo general tratada con benevolencia, también aparecen ejemplos negativos de los que es personaje recurrente la madre dominante y de cruel intransigencia, como lo son la de *Clemencia* o la de Carlos, enamorado de *Elia*, que para evitar la boda de su hijo con la protagonista descubre a ésta sus orígenes poco ortodoxos. En su rigidez y autoritarismo, ambas señoras tienen algo de precedente de *Doña Perfecta*, sin que su autora se atreva a teñirla de rasgos tan negativos.

Ha llamado la atención de la crítica el que frente a los tipos urbanos de las escenas costumbristas, las obras de Fernán demuestran un particular y novedoso interés por los ambientes rurales con la que gusta contrastar a los burgueses enriquecidos y a los cursis extranjerizantes. Dicha preferencia puede explicarse por la necesidad de buscar en lo que ella entendía ser la esencia de lo popular la identidad nacional que el país debe asumir como propia. Su voluntad es la de educar a sus lectores en los valores que el pueblo expresa en su lengua y su folclore, de ahí que los personajes positivos de sus novelas sean siempre los que, sin pertenecer a ellas, aprecian y admiran la fuerza, el poder y la enseñanza que pueden brindar las clases populares –depositarias en el campo del legado de la más honda tradición– tal como desde su punto de vista ideológico las imagina. En el capítulo VIII de *Un servilón y un liberalito,* donde Fernán concentra el discurso moral de su novela, el ya maduro *liberalito* de ayer, hoy hombre de bien y poderoso general, afirma con rotundidad:

83. Fernán Caballero, *Un verano en Bornos*, OC III, 145.

> Soy español, soy cristiano, soy católico: creo por lo tanto en las gracias espirituales y materiales que obtiene la fe, esa fe que nos une a Dios, a su redil, a nuestros hermanos. Si la hallo en almas puras y en corazones sanos más robusta, más ciega, más cándida y confiada que lo es la mía, lejos de condenarla o burlarme de ella, la venero y la admiro (US 487).

Desde distintas posiciones políticas, conservadores, reaccionarios y progresistas hicieron del *pueblo* –construido en cada caso a la medida de sus doctrinas políticas– el argumento salvador. Fernán coincide con los doctrinarios que como Borrego participaron de la nostalgia romántica por la sociedad de los días pasados, en la que quieren imaginar una armonía por la que los ricos actúan como «patronos benéficos de los pobres» y en la que la armonía es centro de convergencia de todas las fuerzas sociales[84]. La necesidad de rescatar aquella armonía para conciliar los viejos y los nuevos elementos, ajustando las nuevas ideas de progreso a las creencias de la tradición, es una de las ideas claves del pensamiento doctrinario en la que coinciden desde Balmes a Borrego[85], y que Fernán traslada a la narrativa. En la declaración de intenciones y programa general de su obra que es el prólogo a *La Gaviota*, declara:

> Quisiéramos que nuestra Patria, abatida por tantas desgracias, se alzase independiente y por sí sola, contando con sus propias fuerzas y sus propias luces, adelantando y mejorando, sí, pero graduando prudentemente sus mejoras morales y materiales, y adaptándolas a su carácter, necesidades y propensiones. (G 6)

Por su parte, Borrego había afirmado:

84. A. Borrego, *De la organización de los partidos en España*. Madrid, 1855, 55-57. Quizá sea pertinente recordar que a partir de 1838 Borrego comparte páginas en *El Correo Nacional* con los más destacados doctrinarios: Alcalá Galiano, Donoso Cortés, Pacheco, Bravo Murillo y García Tassara, algunos de ellos amigos personales de Cecilia Böhl. M.C. Fórneas, «Andrés Borrego, pionero del periodismo parlamentario», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 5 (1999), 143-157.

85. «Partiendo del polo opuesto a Marx, Borrego cree que la solución de la pertinaz pelea empeñada entre burguesía y proletariado no necesita la victoria destructora y la derrota mortal de una de las dos clases y tiene fe en otra vía de arreglo: la conciliación y equilibrio armónico de ambos intereses contrapuestos. Si las clases medias son un elemento de armonía entre las dos sociedades enfrentadas, su acción social armonizará también sus intereses con los de las clases menesterosas; el caso está en ensayar esta acción.» Diego Mateo del Peral, «Andrés Borrego y el problema de las clases medias», *Revista de estudios políticos* 126 (1962) 279-320; 292. Sobre el concepto de *pueblo*, véase José Álvarez Junco, «En torno al concepto de «pueblo». De las diversas encarnaciones de la colectividad como sujeto político a la cultura política española contemporánea…», *Historia Contemporánea* 28 (2004) I, 83-94; y Juan Francisco Fuentes Aragonés, «La invención del pueblo: el mito del pueblo en el siglo XIX español», en *Claves de razón práctica* 103 (2000), 60-64.

> España puede conservar todo lo bueno de su antigua organización y adquirir todas las ventajas de la moderna: las instituciones que definitivamente se arraiguen en España, habrán de conservar, en vez de destruir, el espíritu benéfico, protector, cristiano y patriarcal que era de la esencia de la autoridad pública entre nosotros; han de preservar y fortalecer las tradiciones de la fraternidad, de benevolencia, de caridad que distinguían a nuestra raza, [...], han de hacer, en una palabra, que España sea un país rico, poblado, industrioso, abierto a fáciles comunicaciones interiores, en contacto y en comunión con las ideas y las necesidades del mundo civilizado, sin dejar de estar sus habitantes unidos por los vínculos de la religión, de la benevolencia recíproca y de la caridad conservada y transformada a la vez[86].

La nueva España debía conservar su cualidad diferencial con respecto a Europa, ese «carácter peculiar que la distingue de las demás naciones de Europa» –escribía Balmes–, pero los gobernantes tampoco podían olvidar que al lado de la tradición crecía otra España nueva y distinta, cuyos protagonistas estaban intentando suprimir aquella diferencia para igualar todo en un mismo modelo (como preocupaba a Fernán cuando usaba la imagen de Procusto), desvinculando a España de su pasado con

> sus costumbres importadas del extranjero; [...] su prurito de imitar a las demás naciones, en particular a la Francia; su fuerte tendencia a una transformación completa que borre lo que resta del sello verdaderamente español y nos haga entrar en esa asimilación o fusión universal a que parece encaminarse el mundo[87].

Precisamente el móvil que condujo a Fernán Caballero a escribir *Una en otra* fue demostrar que «la sociedad culta [...] era bastante parecida por todas partes» y que los auténticos rasgos caracterizadores de la pasión y la fuerza originales, estaban en el pueblo. La nueva sociedad que surgiera de aquella «época de transición» que pretende retratar en sus obras debía partir de aquella honda vena popular para evolucionar en sus valores y adaptarlos a las clases sociales emergentes. La ideología que impregna toda la obra de Fernán Caballero cobra sentido en el contexto de esa búsqueda de la identidad de España, abordada desde la posición neocatólica y doctrinaria.

86. A. Borrego, *De la organización de los partidos*, cit., 302 y 303.
87. Cito por L. Sánchez Agesta, *Historia del Constitucionalismo Español*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1955, 123.

LA POÉTICA NARRATIVA DE FERNÁN CABALLERO: BUSCANDO UNA NOVELA ESPAÑOLA[88]

> Este siglo tan poco novelesco a mi ver, es el más *novelífero* (perdónese la palabra) de cuantos registra la historia literaria.
>
> Marqués de Molins, prólogo a *Cuadros de costumbres*

Cuando se publican las primeras y más importantes obras de Fernán Caballero la voz *novela* todavía no había sido consolidada, ni el género aceptado sin algunas reservas en las filas de la poética. Aquellos títulos vieron la luz en unos años de difícil clasificación para la historia literaria, sobre todo en lo que se refiere a este género en proceso de afirmación y que ni siquiera contaba por entonces con una denominación estable y autorizada, pues hasta finales de los años treinta apenas encontramos los primeros y dispersos debates sobre la nueva acepción de la palabra *novela*[89], cuya convivencia con otras etiquetas ha dado lugar a no pocas confusiones entre los estudiosos.

Sin embargo la novela disfrutaba ya en toda Europa de una recién conquistada reputación que, a pesar de sus todavía numerosos detractores, sólo irá en

88. Las páginas que siguen son un resumen del estudio más amplio que con el título *Una poética para la novela: Fernán Caballero* publicaré en breve.

89. Reginald F. Brown hace una distinción –poco útil en este caso– entre novela prerromántica (1827-33), del Romanticismo (1833-44) y del Postromanticismo (1845-1855) en su monografía *La novela española, 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953. Sobre la adaptación del término *novela* véase L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, 360 ss.; y del mismo «Tendencias en la narrativa anterior a 1870», en *La novela popular española del siglo XIX*, Fundación Juan March-Ariel, Barcelona, 1976, 35-53. Véase también Ana L. Baquero Escudero: «Las ideas literarias del XIX en torno a la novela: algunas aproximaciones», *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. II Coloquio de la *SLEXIX*, ed. de L. F. Díaz Larios, *et al.*, Barcelona, Universitat-PPU, 2002, 59-67.

aumento de su prestigio. Y ello porque deja de ser el espacio de la aventura y el romance para iniciar su andadura en el terreno de la diferenciación psicológica y el análisis social. Las novedades narrativas demuestran ser el mejor medio de la autorrepresentación burguesa, con la que se incorporan personajes de carácter individual[90], además de nuevos temas, materias e intereses, cuyo desarrollo va paralelo al de las técnicas y el debate teórico. En la superación de la mimesis y en su compleja relación con el concepto de realidad, los nuevos modelos (Fielding, Diderot, Jane Austen, Goethe, Scott, Mme. de Staël y por fin Balzac) aspiran a metas más altas que la de llenar las ociosas horas de los desocupados. España tardó en asumir las novedades europeas y fue precisamente Fernán Caballero uno de los nombres que más contribuyó a este proceso.

Las novelas que preceden y siguen a *La Gaviota* en el folletín de *El Heraldo* proporcionan una imagen fiel del contexto literario en el que se presentó la obra: o pertenecen al entonces reputado género histórico, o se suman a las populares fórmulas folletinescas, o bien prueban la nueva modalidad –aún meras tentativas–, de la novela de costumbres. Antes de la primera obra de Cecilia Böhl, *El Heraldo* había publicado en 1844 una de las mejores novelas históricas españolas: *El señor de Bembibre*, y algunos meses después de las tres novelas de nuestra autora, entre 1850 y 1851, salió *Fe, esperanza y caridad* de Antonio Flores, «novela de costumbres contemporáneas». Entre una y otra, la mayoría de los títulos son traducciones de novelas francesas de los autores más exitosos entonces.

La clasificación tipológica que traza Ferreras en *Los orígenes de la novela* distingue para aquellos años, entre los géneros más difundidos, algunas modalidades que, con no pocas características comunes, conectan con los objetivos morales de la Ilustración de los que partió la revalorización del género y preparan la fórmula que ha de lograr el éxito en lo sucesivo.

Es el caso de las novelas morales y educativas que desde finales del siglo XVIII solían preferir el formato epistolar para instruir al público femenino al que se dirigen en la mesura, razón y orden, adoctrinarlo en los valores de la autoridad y el poder (representado en los personajes masculinos) y prevenirle de los peligros de la pasión[91]. Como después veremos que ocurre en los argumentos de Fernán Caballero, estas obras someten toda sentimentalidad al orden social y la norma, y en este sentido constituyen el germen de la posterior «novela de tesis», que mantendrá su propósito didáctico por encima de la voluntad de entretener[92]. No solamente en ello coincide esta tipología con *Clemencia*, *Elia* o *Un verano en Bornos*, novelas fernandianas, sino por ejemplo en la elección para el papel protagonista de un prototipo de mujer sensible, virtuo-

90. Georg Bollenbeck, «Der Roman als Gesellschaftspanorama der bürgerlichen Epoche», en *Das bürgerliche Zeitalter, 1830-1914*, *Geschichte der Literatur V*, Berlin, Propyläen, 1988, 168-185.

91. J. I. Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*. Madrid, Taurus, 1983, 171-5.

92. I. Román, *Historia interna de la novela española del siglo XIX. I. Hacia el realismo*. Sevilla, Alfar, 1988, 71.

sa, culta, sumisa y muy religiosa, en sufrida inferioridad respecto al hombre, y sobre todo que frente al desenfreno y los arrebatos de la pasión, nunca traspasa los límites de la moral, eligiendo el amor puro y casto, mantenido en la intimidad y en lo conveniente. Cuando en *Elia* o *Clemencia* se enfrentan las leyes sociales y los sentimientos, las heroínas se deciden mansamente por cumplir la ley y renuncian a su amor; se demuestra así que la virtud está en evitar la situación de peligro que siempre provoca el amor pasional, como el prólogo a la primera de estas novelas defendía al disputar la versión *novelesca* de los amores ilícitos desde la exaltación del amor espiritual basado en doctrina católica. En estas novelas *morales* y *educativas* de la clasificación de Ferreras, igual que ocurre en las de nuestra autora, el final dependerá del comportamiento de la protagonista: si actúa siguiendo las normas será recompensada, y castigada por el destino si se rebela.

Es evidente por tanto el precedente que esta modalidad novelesca, asociada a las lecturas femeninas, significó para Cecilia Böhl. Sin embargo también es cierto que frente a sus precursores incorpora elementos particulares, como evitar el final feliz que hubiera convertido *Elia* en puro entretenimiento, o la insistencia en la lección de que la vida no se comporta como las novelas. El final incómodo de aquella obra indica que la literatura de Fernán Caballero no pretende tanto casar con los convencionalismos del género como presentar conflictos que en este caso no acaban con una solución fácil. Y ello puede ponerse en relación con el análisis del *efecto* de la lectura novelesca que, según vimos en el capítulo precedente, era centro de los nuevos debates ideológicos y académicos. Pues como explicaba *El Censor*, la novela que quiera «producir un efecto útil» ha de tener como condición «que la pasión del amor [...] se pinte como realmente es: menos halagüeña que peligrosa»[93]. Confundir la literatura con la vida es vicio que las novelas amorosas habían inculcado en sus lectoras y Cecilia decide combatirlo ofreciendo como alternativa la literatura de verdad, de carácter moral y no libresco.

Pero la forma novelesca que tiene más peso en la narrativa de Fernán Caballero –y por las mismas razones de la *poética del efecto* que le animaron a innovar algunos elementos de la novela sentimental– fue el de la *novela de costumbres*, subtítulo que llevaron entre las de la autora *La Gaviota, La familia de Alvareda, Una en otra, Clemencia, Lágrimas* y *Un verano en Bornos.* Estas obras contribuyeron a consolidar un modelo genérico que aún no estaba sino apenas esbozado cuando aparece Fernán en la escena literaria, y que fue adquiriendo prestigio de manos de la autora por cumplir con dos condiciones: apoyar la consolidación de una novela española que mostrara el carácter nacional, y servir a la nueva sociedad como fórmula de análisis y modelo moral, pues dentro de la clasificación tipológica que fue distinguiéndose en aquellos años[94], era la novela de cos-

93. *El Censor*, «Literatura. *Matilde, ó memorias sacadas de la historia de las Cruzadas…*», cit., 27.
94. En un artículo de 1838 atribuible a Mesonero y después en su discurso de ingreso en la RAE del mismo año, ya se distinguen tres modalidades narrativas que siguen seña-

tumbres la que según sus defensores ejercía una influencia más directa sobre los hábitos sociales, al tiempo que elevaba los propósitos del género por encima del mero entretenimiento; en palabras de Guillermo Forteza,

> La novela que ejerce sobre las costumbres más directa y poderosa acción, es sin disputa la de *costumbres contemporáneas*, puesto que de ellas saca su alma, su vida, su influencia. [...] Raras veces la observación cotidiana y vulgar acierta a descubrir los resortes internos que mueven a la sociedad[95].

Las primeras novelas de costumbres intentaron hacerse un hueco en el mercado y para ello hubieron de competir con las traducciones (en su mayoría del francés) y los folletines que entonces surtían de relatos a los aficionados, reacios en general a las «novelas originales» españolas, como explica Asensio en su descripción del panorama en el que desembarcó *La Gaviota*: los empresarios y editores preferían las traducciones de Scott y Balzac, Soulié y Sand, Hugo, Dumas y Sué, Mery y Gozlan, que garantizaban el escaso gasto que suponían e

> inundaron de novela francesas, distribuidas por entregas, todos los pueblos de España, [...]. Cualquiera de esas traducciones encontraba mejor acogida que las obras originales españolas, aunque en escribirlas se habían ejercitado tan ilustres literatos y poetas como Villalta y Escosura, Villoslada, Espronceda y Mariano José de Larra. Ninguno había logrado alcanzar la boga y renombre de *Nuestra Señora de París* y de *Los tres mosqueteros* o *El Conde de Montecristo*[96].

Las condiciones editoriales de la época y los cambios que se estaban produciendo en el mercado explican algunas cuestiones importantes relativas a los títulos de Fernán.

La fuerte dependencia con respecto a Francia se había ido haciendo más intensa desde principios de siglo y puede afirmarse «que a mediados del siglo XIX en España sólo se leen novelas francesas»[97]. El público, incondicional de aquellas lecturas, hacía que el negocio se concentrara en conseguir los derechos de traducción: los editores entraban en contacto con los autores franceses para

lándose en varios artículos de la década siguiente: novelas históricas, de acontecimientos maravillosos y de costumbres. L. Romero Tobar, *Panorama crítico…*, cit., 362.

95. Guillermo Forteza, *De la influencia de la novela en las costumbres.* Sevilla, F. Álvarez, 1857, 10-11.

96. J. M. Asensio, *Fernán Caballero*, cit., 9.

97. Elisa Martínez López, «La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX», *Bulletin Hispanique* 98, 2 (1996), 347-361; en especial 349-354.

poder publicar sus éxitos en Madrid simultáneamente a su aparición en París. El desinterés por creaciones originales –a pesar de la insistencia de autores y académicos en la necesidad de una novela nacional– impedía el desarrollo de un mercado autóctono y obligaba a los aspirantes a escritores a entregarse a las tareas de traducción o bien a imitar los modelos que contaban con el favor del público[98]. Dado que la forma de publicación por entregas hace depender la continuación de una novela del éxito, está claro que sólo consiguieron salir adelante los proyectos que contribuían a la estabilidad financiera de las publicaciones. Lo habitual era que los escritores (que no lo fueron de oficio, sino profesionales liberales o periodistas) se lanzasen a la aventura de una novela y abandonaran el empeño por fracaso de público.

En aquella escena, la única excepción fue Ayguals de Izco, que por su condición de propietario de imprenta y casa editorial –y gracias al enorme éxito de su novela *María* (1845-46)– logró mantener su independencia. Cuando Cecilia Böhl insiste en la necesidad de combatir el peligro de las novelas que introducen las ideologías socialistas y antirreligiosas debía tener en mente este triunfo contra cuyo éxito rivaliza desde la posición contraria y con menos recursos editoriales (recuérdese también que el mismo año de *La Gaviota* había salido de la imprenta de Ayguals su novela *Pobres y ricos o La bruja de Madrid: novela de costumbres sociales*). Pues no vivió «ajena a las fuerzas comerciales que promueven en esos años la nueva hegemonía de la novela», como interpreta Elisa Martínez[99], sino que las cartas de la autora –que como escribe Marie-Claire Grassi a propósito de la correspondencia privada de los escritores[100]– es donde mejor se aprecia la unidad del hombre y del artista en lo cotidiano, muestran que dicha unidad en su caso corresponde a esa agotadora necesidad de hacer al tiempo de creadora y empresaria: gastó enormes energías intentando crear una red de amistades que la protegiesen y le valieran en el papel de editores. Y dado que busca muchas de esas alianzas siguiendo el criterio que había conocido en su familia –y quizá entonces el más eficaz–, que es el político, hubo de entrar en conflicto con otros planteamientos contrarios, sufriendo por ello las pertinentes críticas. Como consecuencia, además de a los esfuerzos por tejer amistades que le ayudaran en la publicación y difusión de sus obras, habría de gastar otros tantos en defenderse de las enemistades que aquella filiación trajo como resultado.

A pesar de las dificultades editoriales y de público, las llamadas a buscar una novela propiamente española se fueron intensificando desde los años treinta, acompañadas de una actitud nacionalista –a la que se refiere Romero Tobar[101]– y del deseo de superar las fórmulas comerciales. Había grandes expectativas de

98. El periodista Francisco J. Moya escribe el 9 de mayo de 1848 en *El Espectador* el artículo «La novela nacional» (reproducido en Zavala, *Ideología y novela*, cit., apéndices, 274-8) proponiendo escribir como los franceses «para aspirar a la popularidad», ya que a nadie le interesa la originalidad cultural patria.

99. Elisa Martínez López, «La orfandad de la novela española…», cit., 359.

100. M-C. Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2005, 289.

101. L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, cit., 35-36.

que la novela española, en ese momento de búsqueda de identidad patria, mostrase de nuevo nuestro ingenio literario, pero la fama de los franceses pesaba tanto que en la mayoría de los casos las novelas «originales» no se apartaban de sus modelos. Así, la influencia de Balzac o George Sand entre otros, se combina con rasgos costumbristas para analizar la sociedad contemporánea mezclando elementos románticos y folletinescos junto con los costumbristas o los primeros elementos realistas[102]. Todas estas influencias e ingredientes son aún visibles en la novelística de nuestra autora, que avanza sobre los ejemplos que la preceden en los primeros esbozos de la novela de costumbres, surgidos entre 1834 y 1844 al calor del éxito de las escenas costumbristas y como un intento de ampliación de aquellas a propósitos más trascendentes. Con ellas les vinculaba una pretensión común: dar una imagen veraz de España y su sociedad, combatiendo la que la literatura allende los Pirineos estaba difundiendo.

Aunque la crítica difiere al juzgar si en aquellos cuadros costumbristas debe buscarse el germen de la novela realista (Correa Calderón así lo cree y Ferreras opina lo contrario), sí es indiscutible que la novela de costumbres de Cecilia Böhl debe elementos importantes a aquella fórmula. Antes que ella, otros habían intentado dar forma novelesca a esta tipología con obras en las que suele dominar el cuadro aislado sobre la trama[103]; así por ejemplo *Las aventuras de una peseta* (1842) de José de Viu o *Doce españoles de brocha gorda: novela de costumbres contemporáneas* (1846) y *Ayer, hoy y mañana* (1850) de Antonio Flores. En muchos casos más que *novelas de costumbres* encontramos en estos autores un «prurito costumbrista (realista, en definitiva) que se inserta en determinados moldes novelísticos preexistentes»[104] y da lugar a obras que a veces mantienen la estructura episódica del género y otras consiguen organizarse de forma más elaborada gracias a la asimilación de otros tipos de novela. El mecanismo de las estampas relacionadas es aún visible en ciertos momentos de la narrativa de Fernán, que sin embargo en el caso de las mejores obras consigue superarlo a través de juegos estructurales más elaborados[105]. La intención –no sólo de la autora, sino de los más ambiciosos entre sus contemporáneos– era acercarse a la maestría constructiva y la amplitud de miras de Balzac, cuya visión de las costumbres al uso alcanzaba el grado de análisis «científico» y se configuraba en un proyecto narrativo de mucha mayor envergadura. Larra ya había expresado, al hablar de las escenas de Mesonero, que su *observatorio* podría servir de primer

102. E. Correa Calderón, estudio preliminar a *Costumbristas españoles I. Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Aguilar, 1964, I, XLVIIss. y R. Brown, *La novela española 1700-1850*, cit., 31-39.

103. R. Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990, 142.

104. Román, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, cit., 244.

105. López Estrada se pregunta «¿hasta qué punto la obra de Cecilia sobrepasa el «cuadro de costumbres» y se entra por la vía dinámica de la novela?» F. López Estrada, «Una biografía compartida. Fernán Caballero y el torbellino romántico», *Archivo Hispalense* 48/49 (1968), 319-34.

paso para alcanzar la culminación balzaquiana del género en el retrato de la vida contemporánea[106].

Aquellas ambiciones pretendían dejar atrás definitivamente el dictamen de *El Censor* que en 1822 consideraba la novela un género de puro entretenimiento, de «la clase de las frivolidades agradables», pues, según su dictamen, «la novela es frívola esencialmente. Pasiones amorosas, sucesos extraordinarios, episodios increíbles; en una palabra, entretenimiento y recreo es lo que ofrecen a sus lectores»[107]. Por esa condición inferior ha acabado en manos de mujeres, diagnosticaba el autor del artículo (probablemente Alberto Lista). Y sin embargo es precisamente una mujer la que pretende sacarla de ese desprestigio, librarla de pasiones y sucesos inverosímiles y llevarla del *delectare* al *prodesse*.

En esa renovación era fundamental aprovechar sus posibilidades como instrumento para contribuir a la transformación social (idea que de alguna manera estaba ya presente en las preocupaciones del folletinismo francés, «germen de la novela llamada de ideas»[108]) y de las que tuvieron conciencia los primeros autores de las novelas de costumbres cuando «se juzgaron a sí mismos fundadores de una nueva escuela y, sobre todo, fundadores o restauradores de un género literario despreciado hasta estos años»[109]. Ayguals de Izco, en el prólogo a *María* (1849), también pensaba que ese «nuevo género» que cree estar ensayando y con el que quiere sacar a la novela histórica de su «molesta aridez» para hacerla más atractiva e interesante, tendrá la amenidad suficiente para servir al recreo y no hacer penoso el «manantial de sólida instrucción» que trata de verter sobre los lectores[110].

Veinte años después del artículo despreciativo de *El Censor*, publica Alcalá Galiano en la *Revista de Madrid* otro titulado «¿Cuál es la influencia del espíritu del siglo en la literatura?», donde se lee que por la afición a la historia, la generación actual ha deseado, «al lado de las ficciones [...] encontrar hechos verdaderos». Y vinculado a aquel gusto, se renueva la novela, que

> si no es un género nuevo, puede decirse por lo menos que ha tomado en nuestros días nueva forma. La novela se ha hecho menos locuaz y más dramática, se hace obrar a sus personajes, en vez de hacerles disertar, presenta a nuestra vista cuadros verdaderos, se aproxima a la crónica, de la cual toma

106. C. Seco Serrano, «Estudio preliminar» a las *Obras* de Mesonero, Madrid, Atlas, BAE, 1967, 240.

107. *El Censor* (nº 85 de 1822), «Literatura. *Matilde*...», cit., 24.

108. M. Baquero Goyanes, «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* V, Barcelona, Barna, 1958, 55-143; 60. Según Zavala, la novela había ido adquiriendo desde algunos años antes un nuevo papel prestigioso gracias a que desde 1834 se empezaran a observar sus posibilidades como instrumento para contribuir a la transformación social. Zavala, *Ideología y política en la novela española*, cit., 83.

109. Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870),* Madrid, Taurus, 1976, 140.

110. Wenceslado Ayguals de Izco, *María*, cit., 7.

> preciosos detalles, y en manos de los grandes maestros, llega a ser algunas veces más verdadera que la historia[111].

La novela de costumbres partía precisamente de la evolución de la novela histórica, cada vez más interesada en acercarse al presente. Si la Historia había servido a la novela como fuente que proporcionaba veracidad y autoridad (según defendieron en la Ilustración Huet y sus seguidores), la progresiva lejanía de los acontecimientos narrados y la intervención cada vez mayor de la fantasía que incorporó el Romanticismo, llevaron a la consideración de que sus argumentos quedaban demasiado distantes de la vida real. En los años anteriores a la aparición de nuestra autora aquellos escenarios tan ajenos temporalmente se acercan poco a poco al presente, demostrando interés por el pasado inmediato, las condiciones sociales, la vida familiar y doméstica y los problemas políticos cercanos, como ocurre también en las novelas de Fernán[112]. Así por ejemplo, Ramón López Soler, introductor de la novela histórica, también quiso serlo de la de costumbres con *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño* (1832), que comienza trasladándonos a una geografía ya no medieval y distante, sino a la España de la Guerra de la Independencia[113].

> El lector tendrá la bondad de trasladarse con nosotros a una hermosa quinta del reino de Granada, donde vivía habrá como veinte años una familia acomodada y virtuosa.

Pero además del cambio de escenario y de intereses, el prestigio del género vendría de la mano de la verosimilitud –como defendieron Ros de Olano o Pastor Díaz– y de evitar los *romancescos* excesos de la imaginación –como quería Fernán Caballero–, para perseguir una visión del mundo asociada a los valores de

111. Alcalá Galiano, «¿Cuál es la influencia del espíritu del siglo en la literatura?», *Revista de Madrid*, III (1842), 145-158.

112. Resultan en este sentido muy interesantes las declaraciones de intenciones que se leen frecuentemente en los prólogos de estas primerizas novelas de costumbres. Por ejemplo Eugenio de Tapia abomina en *Los cortesanos y la revolución* (1838) del folletín, la novela fantástica y la histórica del pasado remoto: «Por fortuna mía no soy de aquellos escritores tétricos que van a buscar en los silenciosos sepulcros, en las hondas cavernas y en los solitarios claustros, espectros, ermitaños, cenobitas, brujas y demonios [...]. Ni pinto al frenético amante [...] Ni revolviendo crónicas antiguas voy a desenterrar gitanas graciosas para ahorcarlas», sino que «con las gentes de este siglo, he buscado en él sucesos naturales y sencillos». Eugenio de Tapia, *Los cortesanos y la revolución*, Madrid, Hijos de C. Piñuela, 1838, V-VII. Ros de Olano en *El diablo las carga* rechaza desde el primer capítulo los mecanismos del folletín para elegir los procedimientos del costumbrismo y Miguel de los Santos Álvarez en *La protección de un sastre*, se burla de las convenciones al uso para elegir una instancia narradora en forma costumbrista y un escenario contemporáneo en esta novelita paródica de enredos amorosos.

113. R. López Soler, *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*, Alicante, BVMC, 1999 (edición digital a partir de la edición de E. Rubio Cremades y M. A. Ayala Aracil, Sabadell, Caballo-Dragón, 1998).

verdad y la observación[114], a cuya sombra dice haber escrito nuestra autora todas sus obras.

Entre los autores que la precedieron en la novela de costumbres, además de los citados, pueden mencionarse Antonio Ros de Olano (*El diablo las carga. Cuadro de costumbres*, 1840), Miguel de los Santos Álvarez (*La protección de un sastre*, 1840), Pedro Mata (*El poeta y el banquero*, 1842), José de Viu (*Las aventuras de una peseta*, 1842), José Manuel Tenorio (*Emilia Girón: novela de costumbres contemporáneas*, 1845), Ramón de Valladares y Saavedra (*Parodias de verdades: novela original de costumbres contemporáneas*, 1845), Juan de Ariza (*Las tres Navidades*, 1846), Jacinto Salas y Quiroga (*El Dios del siglo*, 1848[115]), Miguel Agustín Príncipe (*La casa de Pero Hernández*, 1848) o Francisco Álvarez Durán (*Las tres iniciales: novela de historia contemporánea y de costumbres*, 1849)[116]. En algunas de ellas, como ocurre en *El dios del siglo*, de Salas y Quiroga, encontramos ya una narrativa de tendencia realista que además de buscar argumentos en el Madrid cotidiano del presente, tiene el propósito de «narrar con naturalidad y exponer con sencillez los hechos que forman el tejido de nuestra fábula». Pero sobre todo interesa fijarse en la «Advertencia» del autor en la que anota una de las intenciones que más relevantes habrán de ser para Fernán Caballero:

> Esta novela no es una sátira, ni un libelo, es una obra pensada con madurez y escrita con reflexión, fruto de la observación más minuciosa y desinteresada, expresión de creencias razonadas y de convicciones profundas[117].

E insiste en la «Advertencia» a la segunda parte de la novela:

> Tiempo es ya de que se formen los hábitos literarios del país y que veamos en el escritor al filósofo que eleva las cuestiones a la región de las ideas, alzándose de la esfera de la personalidad[118].

La novela pretende allegarse al territorio de la filosofía y usar como instrumentos la observación y la reflexión. Pero en *El dios del siglo*, a pesar de que los escenarios urbanos, las escenas cotidianas contemporáneas, las intervenciones del narrador comentando las costumbres y usos del tiempo, y la variedad de tipos sociales anuncien una intención nueva, sin embargo pesan en exceso la

114. María Isabel Giménez Caro, *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX*. Universidad de Almería, 2003, 67-8.

115. Para Reginald F. Brown («Salas y Quiroga, *El dios del siglo, novela original de costumbres contemporáneas*, 1848», *Bulletin of Hispanic Studies* XXX (1953), 32), esta obra explica mejor que Fernán Caballero o los costumbristas los orígenes de las *novelas contemporáneas* de Galdós.

116. Sobre algunas de estas novelas tratan R. Brown, *La novela española: 1700-1850*, cit., 31-39, e I. Román, *Historia interna de la novela española del siglo XIX. I.*, cit., 236-244.

117. Salas y Quiroga, *El dios del siglo. Novela original de costumbres contemporáneas*, Madrid, Alonso, 1848, 5.

118. Ibid., vol. II, 6.

trama folletinesca (envenenamiento, herencias, huérfanas, prisión, continuo recurso a la casualidad para resolver situaciones) y el convencionalismo de la trama amorosa que sirve de base argumental. Como ocurre también en otras obras coetáneas de las que Juan Ignacio Ferreras o Isabel Román incluyen en el grupo de los *prerrealistas,* no encontramos aún en ésta el interés por los asuntos de actualidad ni la presencia de la problemática política o social que sí hallaremos en las de Cecilia Böhl.

A diferencia de Ros de Olano o Miguel de los Santos, el autor de *Madrid y sus misterios. Novela de costumbres contemporáneas escrita por Un Desconocido* (1844) y que intenta aprovechar el éxito editorial de Eugène Sue con sus *Misterios de París* (1842), une al propósito costumbrista y la temática folletinesca, la intención de afectar a la moral a través del examen de la sociedad, según afirma en un prólogo cuya declaración de intenciones tiene cierto parentesco con algunas de las que leeremos en Fernán Caballero; frente a la invención y la imaginación, elige el examen social y promete: «Diremos la verdad, pero la verdad toda»[119]. Los *misterios* de su título no se refieren a los «arcanos», sino también a «los complejos resortes de la vida cotidiana en el marco del nuevo régimen, todo lo que atañe a la riqueza y al poder en el nuevo estado y en la nueva sociedad»[120].

En su análisis de la novela decimonónica, Georg Lukács entendía que entre los rasgos de la gran novela del Realismo está su voluntad de colaborar a la mejora social a través de la narración de lo verdadero: la intención era poner un espejo a la sociedad para que se mirase y comprendiera[121]. Esa misión que después asumieron explícitamente los autores del Realismo (como Galdós en las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»), la había contraído ya Fernán Caballero. Como las de estos precedentes señalados, sus novelas pretendieron, más allá del servir a la ociosa lectura, contribuir a la vida social y a la moral de la comunidad. Pero aunque la intención estuvo compartida por algunos autores, fue ella la más aventajada: «Sólo la Fernán Caballero, entre las gentes de su generación, supo lo que quería y podía hacer»[122].

La ventaja que Cecilia Böhl demostró en su obra narrativa con respecto a sus coetáneos tiene relación con su educación literaria y con su espíritu investigador y reflexivo. De un lado su formación extranjera, notada ya en su época, la hizo conocedora de autores, tendencias teóricas y lecturas ignoradas en España. De otra, y quizá en parte como consecuencia de lo anterior, su obra está flanqueada y salpicada de permanentes testimonios, razonamientos y argumentaciones teóricas y críticas, originadas en parte por su necesidad de justificarse, con las que llega a construir una poética dispersa en prólogos y cartas, en artí-

119. *Madrid y sus misterios: Novela de costumbres contemporáneas,* Madrid, D.N. Sanchis, 1844, 7.

120. Edward Baker, *Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós,* Madrid, Siglo XXI, 1991, 103-6.

121. G. Lukács, introducción a sus *Ensayos sobre el realismo,* Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965, 7-30.

122. J. F. Montesinos, *Costumbrismo y novela.* Madrid, Castalia, 1960, XIV.

culos y en sus propias narraciones. Una poética muy particular y cuyo principal rasgo, según los críticos[123], es la contradicción, pero a la que no puede negarse el alto grado de especulación que demuestra. Más significativa que la de por sí interesante discordancia que a veces se aprecia entre sus conceptos y su práctica creativa, es el ejercicio incansable de reflexión, no del todo sincera pero siempre esforzada, sobre la narración, sus formas, sus propósitos y el camino que ha emprendido. Ninguno de sus contemporáneos hizo ese esfuerzo tan extraordinario y tan valioso en la voluntad de experimentar y al tiempo de explicar su obra, de distinguir entre las distintas fórmulas que ensaya, sin cejar en la búsqueda de términos apropiados para denominarlas, planteando cuestiones como el papel de la *inventio* y *dispositio* en el proceso creativo y debatiendo con las tendencias, los ensayos críticos y los postulados de su tiempo. Habrá de llegar la generación siguiente para encontrar autores con esa conciencia de su quehacer, que estén comparándolo continuamente con lo que ocurre en Europa y con lo que creen que debe ser la senda de la novela.

La poética novelesca de Fernán Caballero puede verse como una rica y fecunda reunión de tendencias a la que no cabe exigirle mayor ligazón que la que era posible en una época de debates, tentativas y búsquedas, en los que se esforzó con entusiasmo en participar marcando un territorio propio. Este quedaba delimitado por tres estandartes poéticos: la novedad, la verdad y la naturalidad. En cuanto al primero, Fernán Caballero fue consciente del carácter innovador de sus obras, sobre el que insiste en numerosas ocasiones. Desde su desembarco en el espacio literario con *La Gaviota*, tuvo la convicción –expresada en el prólogo a esta su primera novela publicada– de estar empezando un proyecto nuevo, cuyos impulsos y modelos recibe de Europa:

> a nuestra literatura moderna, que ciertamente tiene bellas obras de que gloriarse, le falta un género que en otros países tanto aprecian y a tanta perfección han llevado. Esto es, la novela de costumbres. (V 15ss.)

Otros autores antes y también después de ella ofrecieron sus escritos como ejemplos de la renovación por todos esperada. Si en la tertulia de la condesa de Algar, Rafael, voz en este pasaje de Fernán Caballero, dice que las novelas de costumbres «ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la Historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas» y serían útiles a las naciones (G 196), López Soler comienza el prólogo a su *Jaime el Barbudo* escribiendo que «de todas las clases de novelas no hay ninguna que

123. J. F. Montesinos, «Un esbozo de Fernán Caballero,» *Volkstum and. Kultur der Romanen* III (1930), 232-257; 239. A. González Troyano, «La iniciación de la novela realista decimonónica. *Fernán Caballero*», cit., 665. R. Miñana, «Fernán Caballero contra Cecilia Böhl de Faber: Confusión sexual y contradicción estética en *La Gaviota*». En Ricardo de la Fuente Ballesteros, J. Pérez Magallón, (eds.), *Sexo(s) e identidad(es) en la cultura hispánica*. Valladolid, Universitas Castellae, 2002,. 103-12;.110; Rosa E. Montes Doncel, *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, 158ss.

tanta utilidad ofrezca como la que despliega a nuestros ojos las costumbres de la patria. Este principio tiene ventajosa aplicación a España»[124]. Sirviéndose de aquella idea que ya rondaba la geografía literaria de aquellos años, Cecilia Böhl asume con aparente modestia un ambicioso proyecto. Su idea era iniciar en España un amanecer del género novelesco, marcado por lo moral, lo literariamente anticonvencional y lo nacional. Y efectivamente, sus obras fueron recibidas y saludadas por cierto sector como el advenimiento de la tan esperada novela española. La deliberada banalidad de la intriga en *La Gaviota* debió de sorprender a sus coetáneos en comparación con las historias maravillosas, fantásticas, heroicas, extraordinarias y melodramáticas, apasionadas y delirantes que eran entonces habitual lectura y a las que ella opone la vida ordinaria, la familiaridad del emplazamiento y la contemporaneidad[125]. Todavía Asensio, en la primera biografía de la autora, insistía en que

> La aparición de *La Gaviota* fue una revelación. Los primeros que la leyeron comunicaron su extrañeza a otros; se buscaron con insistencia los números de *El Heraldo*, y en todas partes se hizo mención de aquella obra que embelesaba a los lectores con la sencillez del asunto, la vivacidad y gracia del diálogo, y más que todo, y sobre todas las otras condiciones, con la pintura exacta de las costumbres del Mediodía de España [...] [Aquel] libro despertaba la curiosidad y en su género no tenía precedentes en la novela contemporánea[126].

Entre sus contemporáneos también fue frecuente reconocerle el mérito de la singularidad, que la distinguía sobre ese caudal de traducciones e imitaciones al que se hizo antes referencia. Por eso cuando Pacheco prologa *La estrella de Vandalia*, tras las quejas de estar «cansado, aburrido, de leer imitaciones y más imitaciones de los buenos novelistas», declara que la mayor virtud de la autora está en «esa originalidad, esa espontaneidad, esa franqueza, que por primera dote le reconozco» y que vincula con la novedosa correspondencia que sus obras mantienen con el mundo real:

> Escapar al peligro de la imitación y de la *escuela* en este tiempo; copiar *d'après nature*, cuando copian tantos de las que ya son copias, y por cierto no muy fieles; desechar esas malas tradiciones; romper esos tristes prestigios;

124. Gregorio Pérez de Miranda [A. López Soler], *Jaime el Barbudo, o sea la sierra de Crevillente*, Barcelona, Imprenta de Bergnes, 1832.

125. Cfr. J. Horrent, «Sur *La Gaviota* de Fernán Caballero». *Revue des Langues Vivantes* 32 (1966) 227-237; 235. Horrent destaca entre otras particularidades que la obra nunca llega a ser lacrimógena, a pesar de su final, y que el personaje romántico de Stein se desvinculara del mundo gesticulatorio y grandilocuente del romanticismo español, para presentar ejemplo de un romanticismo a la alemana, soñador y delicado.

126. J. M. Asensio, *Fernán Caballero*, cit., 8-9.

> tener valor para empaparse en la pura, en la franca, en la *verdadera* verdad, y para presentarla sin rodeos como sin afeite[127].

Como puede observarse en estas –y en otras– declaraciones, la *novedad* de Fernán queda relacionada con su propósito de hacer una literatura *verdadera*. Según se indicaba más arriba, el concepto de mimesis, tras la crisis romántica, había ido dando paso a la voluntad de autenticidad; la nueva literatura, como explicó Larra en aquel famoso artículo, exigía como base la verdad:

> esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como de *verdad* es nuestra sociedad, sin más reglas que esa *verdad* misma, sin más maestro que la *naturaleza*[128].

Desde presupuestos distantes de los de Larra, Cecilia Böhl declara también, en carta a Patricio de la Escosura: «La verdad [...] que es mi ídolo, la noble verdad» (V 226). Si Larra vincula verdad con libertad, para Fernán Caballero es un concepto moral y cristiano, pero la por ambos demandada *verdad* de la literatura está asociada al propósito de usarla como instrumento educativo social, y también en ambos coincide con la intención de acercar el mundo literario a la esfera vital con la convicción de que ha de surtirse de la íntima y más honesta sinceridad: «Cuando escribo dicta mi corazón» (V 31), afirmaba Cecilia.

En el caso de la novela este afán planteaba problemas particulares: si la poesía había logrado en el Romanticismo afianzar un pacto de sinceridad a través del *yo* lírico, la prosa narrativa estaba sin embargo lastrada por la identificación entre ficción y mentira con la que había venido enfrentándose desde antiguo. El siglo XVIII ensayó distintas fórmulas que permitieran a la novela hacerse «verdadera» y dejar atrás el menosprecio que le acarreaban su falsedad y sus artificios, y ello con la voluntad de servir a la educación de los lectores. Es por tanto un designio moral el que subyace en el propósito de abandonar la poética de la imaginación para acercarse a la realidad más inmediata: la *verdad* vendría a la novela de manos de la incorporación de la *realidad* a las ficciones. Es por ello que en la elogiosa reseña que hace Fernán a la novela histórica *Fabiola* (1854) del Cardenal Wiseman encarece sobre todo la presencia de lo real como elemento redentor por su capacidad ejemplarizante[129]. De ahí que hayamos de interpretar sus continuas referencias a la verdad de sus obras –de la misma manera que las igualmente frecuentes a la realidad de los hechos narrados–

127. Prólogo a *La estrella de Vandalia*, en *Relaciones. La estrella de Vandalia. ¡Pobre Dolores!*, cit., XXI.

128. Larra, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n.º 79, lunes 18 de enero de 1836.

129. Fernán Caballero, «*Fabiola*», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* I (1855), 429-431.

desde esta aspiración: si en el prefacio a *Relaciones* se confesaba «instintiva e indesprendiblemente apegad[a] a la *verdad*» (Ap. 536), en sus cartas insiste, a propósito de muchas de sus obras, que «el asunto de que se compone (como el de casi todas) es un hecho cierto» (M 184), y en las palabras preliminares que dirige al lector en *La familia de Alvareda* explica que puesto que su objetivo no es «causar efecto», sino «pintar las cosas del pueblo tales cuales son, no hemos querido separarnos un ápice de la naturalidad y de la verdad»[130].

También Joaquín Francisco Pacheco, en el prólogo citado a *La estrella de Vandalia*, emparenta la naturalidad y la espontaneidad de Fernán Caballero con su preferencia por los modelos de la realidad frente a los manidos modelos de la convención literaria. En esa combinación de *realidad, verdad* y *naturalidad* se cifraba la rotunda originalidad de la autora:

> lo que me parece su rasgo supremo y característico: tal es la grande, la completa espontaneidad, que bajo todos aspectos le distingue. Nada hay en él, a mi juicio, que sea efecto de imitación; nada procede, y nace de la profesión literaria; todo es natural, todo es original, todo es absolutamente propio. Sus personajes, sus combinaciones, sus descripciones, su manera misma, emanan evidentemente, ya de su instinto creador, ya de una observación fiel y esmerada de personas y de cosas vivas y reales. Yo no sé si FERNÁN CABALLERO había leído o no había leído muchas novelas antes de escribir las suyas; pero sé, pero siento, pero veo que ninguna novela anterior inspira ni se refleja en las que él escribe; que ni caracteres, ni situaciones, ni cuadros, nada es tomado, nada es copiado por él de otras: que sus modelos son del natural, del más puro y sencillo natural; y que al trasladarlos al papel dándoles esta nueva existencia, no se ha preocupado tampoco de la forma en que lo han hecho o podido hacer los demás escritores, y sólo ha cuidado de que correspondan a los dos principios que deben guiar a todo el que trabaja en verdaderas obras de arte: la exactitud, la verdad en el fondo del retrato; la idealidad en la expresión de la propia figura retratada[131].

Pero Fernán Caballero sí había leído muchas novelas antes de escribir las suyas y la supuesta naturalidad y espontaneidad que le caracterizan, la *verdad* del fondo y la *idealidad* en la expresión, no son resultado de la ingenuidad ni de la carencia de modelos, sino de muy diversas y asumidas influencias. Como ya supo ver Valera y ha repetido frecuentemente la crítica, Cecilia tuvo una formación extranjera que hace difícil encuadrarla en la linealidad que la historiografía literaria ha querido dibujar para España[132]. Al observarla en este contex-

130. Fernán Caballero, *La familia de Alvareda,* ed. de J. Rodríguez Luis, Madrid, Castalia, 1979, 72.

131. Pachecho, prólogo a *La estrella de Vandalia,* cit., XIX.

132. Para Castro y Calvo ese ser representante de la tradición literaria de influencia extranjera es «precisamente, su mérito principal», aunque no dice por qué. Sí apunta que

to europeo y en relación con las nuevas teorías y movimientos que se estaban gestando durante aquellos años, cobra la autora toda su verdadera dimensión y se demuestra que su condición renovadora no fue sólo atributo que le prestaran sus afines para canonizar su obra en el debate ideológico contemporáneo, sino también el resultado de una formación que la había distinguido desde sus inicios y hecho particularmente consciente de las tendencias literarias y sus progresos en el género novelesco.

LAS TEORÍAS ALEMANAS DE LA OBJETIVIDAD

Si en cuanto a la técnica sus maestros fueron los franceses, la teoría poética la conoció sobre todo a través de su padre en los autores alemanes, en cuyo romanticismo especulativo y católico fue educada tanto ideológicamente como en intenciones y aspiraciones morales y en conceptos literarios fundamentales. De las dos escuelas románticas que distingue –el «género romántico (que se ha tomado aquí de la imitación exagerada francesa y no de su origen alemán e inglés)»–, se siente vinculada a la alemana, de la que es «eminentemente apasionada» (H 197). De ella debió recibir su empeño en la naturalidad y la sencillez, la preocupación por la percepción de lo real y por la idea de lo verdadero, es decir, las bases de su *objetivismo realista*, pues aunque tradicionalmente se suele asociar lo romántico con lo idealista, la tradición teórica y literaria alemana demuestra una importante preocupación por la objetividad que ya manifestara Goethe, siempre contrario al subjetivismo absoluto, que calificaba como la enfermedad más común de su tiempo («die allgemeine Krankheit der

«la actualidad literaria de Fernán Caballero forzosamente ha de orientarse lo mismo a las grandes corrientes literarias extranjeras de su época como hacia la captación de lo castizo» (J.M. Castro, Estudio preliminar a las *Obras completas* de Fernán Caballero, OC I, IX); González Blanco encuentra en esa formación extranjera la justificación de su originalidad: «Educada en la lectura de los grandes autores extranjeros, pudo llevar a cabo la renovación que realizó en la novela española» (Andrés González Blanco, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*,. Madrid, Sáenz de Jubera, 1909, 173.V. también Montesinos, *Fernán Caballero*, cit., 4, 15, 17ss.). De los autores en los que se formó dan cuenta sus traducciones, sobre todo de textos alemanes, algunas de las cuales –las más breves– las recogió en el volumen *Colección de artículos religiosos y morales* (1862) o en su recopilación de *Pensamientos, máximas, definiciones por varios autores* (OC V). Otras se publicaron en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*: por ejemplo artículos teóricos de su padre, textos de Novalis, Lamenais, la Staël, etc. Estas y otras referencias demuestran que había leído al Byron traducido por su madre, a la Staël, a Goethe, a George Sand, a Balzac, a los folletinistas y a muchos de sus contemporáneos, incluyendo entre los españoles a Larra. Fue la primera en comentar (negativamente, claro) en España el nombre de Baudelaire (v. William F. Aggeler, *Baudelaire judged by his Spanish critics, 1857-1957*, Athens, University of Georgia press, 1971) y menciona varias veces favorablemente a Poe –no debía conocer su biografía, aunque sí sus escritos– (Lawrence H. Klibbe: «Fernán Caballero y las fortunas literarias de Edgar Allen Poe en España», en Maxime Chevalier *et al.*, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux, PU de Bordeaux, 1977, 527-536).

jetzigen Zeit»)[133]. Para él la poesía necesita alimentarse de la realidad exterior, pues la naturaleza –y no el mundo interior– debe constituirse en punto de referencia y almacén de motivos:

> El poeta está supeditado a la representación. Llega ésta a su apogeo cuando rivaliza con la realidad, es decir, cuando gracias al ingenio sus descripciones adquieren tal vivacidad que cualquiera podría creer en su presencia real. En su punto culminante la poesía parece totalmente exterior; cuanto más se va interiorizando, más lleva camino de decaer[134].

Especialmente después de su viaje a Italia, Goethe defendió la necesidad de sujetarse a las reglas de lo real, pues «el contenido del arte no debe ser el pensamiento subjetivo en su alejamiento de una realidad con la que cada vez tiene menos que ver», sino que «su función es representar la realidad, y para ello hay a conocerla». Ya en la «Einleitung in die *Propyläen*» (1798) había dictado que «la exigencia más elevada que se debe hacer al artista es siempre la de atenerse a la naturaleza, estudiarla, reproducirla, crear algo similar a sus manifestaciones»[135], como asume también Cecilia Böhl cuando escribe siguiendo aquella lección que «no hay mejor ni más simpática regla que ser *verídico*, tomar de la naturaleza y no poner en ella de lo suyo» (M 67). El autor debe actuar como *traslator* de la realidad para precaverse de los excesos de la fantasía y otros productos del individualismo subjetivista que sólo conducen al aislamiento y la enfermedad. Para Goethe –como para Balzac y para Fernán Caballero, y en general para todos los que preparaban el advenimiento del Realismo– la actividad del escritor debe ser antiindividualista[136].

Además de con el magisterio de Goethe, cuyas obras cita y traduce fragmentariamente nuestra escritora y a cuyo criterio y autoridad recurre en numerosas ocasiones, sus tanteos realistas tienen evidente deuda con uno de los teóricos más significativos del Romanticismo alemán y que más influencia ejerció

133. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, ed. de Otto Schönberger, Stuttgart, Reclam, 1994, entrada del 28 de enero de 1830.

134. Trad. de Juan del Solar en Goethe, *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa, 1993, 131. V. también la «Einleitung in die Propyläen» y *Conversaciones con Eckermann*, especialmente el 18 de enero de 1825. Sobre la defensa goetheana de la objetividad y del realismo v. M. Comellas y H. Fricke: «La teoría literaria de Goethe», cit., 91-116; en particular 100-101.

135. En *Schriften zur Kunst und L*iteratur ed. de E. Trunz, en Werke, Hamburger Ausgabe, München, dtv, 1998, vol. 12, 42. La traducción es nuestra.

136. Partiendo de esta concepción Georg Lukács consideró el clasicismo de Weimar como puente desde el realismo ilustrado al gran realismo de mediados del XIX e intentó salvar a Goethe, junto con Balzac, para modelo de la literatura socialista. G. Lukács, «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*», en *Goethe. A collection of critical essays*, ed. de V. Lange, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, 86-98. Véase también Ehrhard Bahr, «Georg Lukacs's 'Goetheanism': Its Relevance for His Literary Theory», en Judith Marcus y Zoltan Tarr (ed.), *Georg Lukacs: Theory, Culture, and Politics*. News Brunswick, NJ, Transaction, 1989, 89-95; y Cesare Cases, «Georg Lukacs und Goethe», *Goethe Jahrbuch*, (1986), nº 103, 138-151.

en Johann Nikolaus Böhl: Friedrich Schlegel. De hecho, es fácilmente observable la similitud entre la *literatura de verdad* de Cecilia y la *objektive Poesie* schlegeliana. Con ésta coincide en varias consideraciones poéticas fundamentales: la creación debe partir de la tradición literaria (incluso en los argumentos), y volver al pueblo para encontrar en él lenguaje original, los valores morales y sobre todo el conocimiento íntimo de la realidad profunda. Las declaraciones de Fernán sobre su actividad en las que afirma ser «recolectora y sin pretensión alguna de escritora» (H 228), interpretadas como parte de la habitual y tradicional modestia femenina[137], encajan sin embargo en toda una teoría de la objetividad que partiendo de Goethe comunica con la *objektive Poesie* de Schlegel y culmina en el papel de escritor como demiurgo que traslada cuadros de la realidad, imágenes verdaderas, ideas que no le pertenecen como propias, sino que constituyen el alma mitológica del pueblo. En este sentido cabría también interpretar aquel «No soy la rosa; pero, como dice Bulwer, estuve a su lado y me impregné de su olor» que Fernán Caballero copia en carta a Antonio Cavanilles[138]; haciendo suya esa cita reconoce renunciar al papel de creadora, para preferir el de transmisora de una tradición a la que ha sabido escuchar y dar voz.

Precisamente Schlegel, partiendo de la declaración de Goethe de que la objetividad era posible, había hecho un llamamiento en varias de sus obras (sobre todo en su *Über das Studium der Griechischen Poesie*) para sacar a la poesía de su actual subjetividad –caracterizada por una «heteronomía estética, anarquía caótica, por el dominio de lo interesante y lo amanerado»– y crear las bases de una literatura objetiva a través de su acercamiento a la naturaleza y a la poesía anterior a la tradición culta. Sintió llegado el momento de aquella revolución, cimentada en dos bases: la moral y la estética, y que como condiciones para llegar a la objetividad imponía la observación y la narración («vollkommene Geschichte und vollkommene Anschauung») sin interferencia del yo del autor, ideal en el que también nuestra autora querrá cifrar su poética novelesca. Adaptando el concepto goetheano de la *Urpflanze*, Schlegel proponía la búsqueda del *esthetische Urbild* (la imagen estética primigenia) que encarnase la belleza del mundo en su totalidad y su unidad. Ese *esthetische Urbild*, vivo en la poesía griega arcaica, representa cosas particulares a través de las cuales sin embargo el lector nunca pierde la relación con el todo. La poesía objetiva tendría así capacidad para observar y poetizar lo particular sin esconder con ello lo general, sino poniendo de manifiesto la íntima coherencia del conjunto[139].

Fernán Caballero se veía a sí misma justamente como observadora y recopiladora en busca de manifestaciones de lo particular, teselas singulares con las que construir el verdadero mosaico que sirviera de imagen de la totalidad española,

137. Kirkpatrick, «La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota*», cit., 232.

138. Y que este transcribe en el prólogo a *Lágrimas:* Antonio Cavanilles, prólogo a *Lágrimas*, Madrid, Mellado, 1862, VIII.

139. Ricardo Blanco Unzué, *Die Aufnahme der spanischen Literatur bei Friedrich Schlegel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1981, 270ss.

de la verdad del pueblo. Su novedad con respecto a la novela romántica e histórica anterior tiene que ver, piensa Gullón, con «la prolijidad del aquí y del ahora»[140] con las que persigue construir un efecto de realidad total, que supere lo circunstancial y alcance lo universal poético. Esta relación entre lo particular y lo universal aplicada a la novela tuvo un papel nuclear en la teorización del realismo alemán que desarrollaría algunas de aquellas ideas schlegelianas entrelazándolas con el pensamiento estético de Hegel. La *Estética* hegeliana afirmaba que la poesía gusta detenerse en lo particular y lo singular para describirlo con amor[141] (recordemos el *con amore*, expresión tan grata a Fernán, y que aplica al cuidadoso gusto por los detalles). Por su parte Friedrich Theodor Vischer mantuvo en su *Aesthetik* (1857) la idea de Schlegel de que en la antigua Grecia se daba la unidad de la subjetividad individual con el todo a través de la alianza de lo ético con la naturaleza[142]. La confianza en ese vínculo siguió formando parte de las doctrinas de los teóricos neohegelianos del Realismo, que tienen uno de sus puntos de partida en las *Vorlesungen über die Aesthetik* de Hegel, en concreto en las páginas que dedica a la novela, donde la describe como una dialéctica entre lo prosaico-particular de las relaciones humanas y lo poético universal y sentimental:

> la novela en el sentido moderno presupone una realidad ordenada hacia la prosa en cuyo fundamento (y según lo permiten sus condiciones particulares) recupera sin embargo para la poesía sus perdidos privilegios, tanto en consideración hacia la vitalidad de los acontecimientos como también con respecto a los individuos y su destino. Una de las situaciones de conflicto más frecuentes y ordinarias para la novela es por tanto el enfrentamiento entre la poesía del corazón y la a ella opuesta prosa de las relaciones humanas, como también la casualidad de las circunstancias exteriores[143].

La definición hegeliana de la novela como epopeya burguesa nacida del conflicto entre la prosa del mundo moderno y la poesía del corazón que aca-

140. Germán Gullón, «El realismo castizo y la novela española del siglo XI», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989; coord. por Antonio Vilanova, vol. 2, 1992, 1295-1302; 1295.

141. G. W. F. Hegel, *Estética*, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, siglo XX, 1985, vol. VIII, 48-9.

142. Christoph Hubig, «Reflexion, Rückzug und Entwurf. Von klassischen Genius zum existierenden Ich», en *Das bürgerliche Zeitalter, 1830-1914, Geschichte der Literatur V*, Berlin, Propyläen, 1988, 52-54.

143. «Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise, sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse, als auch in Betreff der Individuen und ihres Schicksals, der *Poesie*, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse, so wie dem Zufalle äußerer Umstände». G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik,* III; cito por la edición antológica de Hartmut Steinecke, *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1984, 45. La traducción es nuestra.

bamos de leer coincide con uno de los lugares comunes de Fernán Caballero, que hizo suyo el debate entre el prosaísmo, el positivismo y el racionalismo escéptico de un lado, y del otro el corazón poético, la última verdad del sentimiento (simbolizado por ella en la humilde violeta, como puede verse en G 28, n. 31). La objetividad a la que aspira Cecilia Böhl no pretende ser el resultado de la especulación racionalista, sino traslación de un *verdadero* espíritu vital que se manifiesta natural y cordialmente en lo singular y concreto.

En estos términos sentimentales que la autora recibe de Hegel se hace visible la dificultad que la tendencia hacia el realismo encontraba en compatibilizarse con la resistencia idealista, observable también en uno de los puntos esenciales de la poética fernandiana: la *poetización de la verdad*. En él es reconocible es reconocible la voluntad de Hegel de conciliar realismo e idealismo, pues presenta importantes coincidencias con la idea de que lo sensual se espiritualiza en el arte, ampliación de la definición de belleza como «apariencia sensible de la Idea» patrocinada en las *Lecciones sobre Estética*. Con ella tiene evidentes deudas el concepto estético-idealista de Fernán, según se aprecia en declaraciones dispersas en sus relatos:

> Nosotros entendemos por ideal no un nombre vano de una cosa que no existe, sino el último grado de la estética de las cosas humanas que la realidad no llega a alcanzar[144].

En consonancia con este paradigma, los personajes «poéticos» –o las situaciones que se caracterizan como poéticas– para Cecilia son los que materializan las ideas morales. Sin embargo en ella no se hace presente ese cierto desprecio hegeliano por la similitud con la realidad, aunque sí una evidente dificultad para conciliar las teorías de la representación y las formas realistas de la mimesis con las doctrinas del idealismo. Procurándolo siguió ruta idéntica a la de los neohegelianos, formulada ya de alguna manera en la también muy contradictoria «poesía objetiva» de Schlegel y que encontrará expresión narrativa en el *Biedermeier* que estaba iniciándose en los últimos años de la autora en el Hamburgo de su juventud y con el que la poética realista de Fernán Caballero tiene similitudes importantes.

Esta compleja época literaria, que se prolongaría hasta los años treinta, ha sido caracterizada como el tiempo del *Realidealismus* por su deseo de reunir realismo e idealismo a través de una consciente idealización de la realidad[145]. El *Realidealismus* tiene en el neohegeliano Vischer uno de sus teóricos fundamentales; en su tratado *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu einer Philosophie*

144. Fernán Caballero, *Las dos Gracias*, OC III, 361.

145. Hubig, «Das biedermeierliche Denken als *Realidealismus*», en en *Das bürgerliche Zeitalter, 1830-1914*, cit., 57-59. Cfr. Hartmut Steinecke, *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*, cit.; Dietrich Scheunemann, *Romankrise: Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1978; Hans-Joachim Ruckhäberle y Helmuth Widhammer, *Roman und Romantheorie des deutschen Realismus. Darstellung und Dokumente*, Frankfurt am Main, Athenaeum Vlg., 1977.

des Schönen (1837) Vischer separa el arte objetivo del subjetivo: el subjetivo es producto de la fantasía, mientras el objetivo se atiene más a la circunstancia. Afirma que aunque la poesía tiende tradicionalmente a la subjetividad, el arte literario moderno es objetivo-subjetivo y tiene por característica aunar lo ideal y lo real[146]. Trasladando estos presupuestos a la narrativa, Fouqué, Mörike, Keller o el último Eichendorff crearon las bases para una nueva poética que partía simultáneamente del idealismo y del realismo para encontrar una conciliación entre ambos, la que también perseguía Fernán Caballero.

POETIZAR LA VERDAD

En la expresión *poetizar la verdad* la crítica, sobre todo tras el trabajo de Ermanno Caldera, ha visto uno de los lugares fundamentales de la poética de Cecilia Böhl, no tanto original suyo, cuanto compartido con ciertas posiciones literarias de la época[147]. Y efectivamente, en este concepto reúne y articula las distintas influencias recibidas de la teoría alemana con las que su fórmula narrativa quedaba emparentada. En varias ocasiones la autora definió con estos términos su objetivo literario:

> Al poetizar la verdad, que es todo mi afán y mi altar moral, temo que no aparezca en todo su esplendor esta verdad que amo. Al querer, como es mi intención, desterrar de la vida perfecta todo lo romancesco, buscando el ideal de lo sencillo, como para mí existe, robo a mis novelas o privo a mis novelas de toda esa brillante parte del colorido de lo romancesco y extraordinario (V 74).

En el prólogo a *Lágrimas* Antonio Cavanilles reproduce pasajes de una carta de Fernán Caballero en la que afirmaba la autora: «Procuro, sí, poetizar la verdad»[148], como parte de un argumento que puede vincularse al del pasaje anterior, esto es, como una renuncia a la imaginación creadora para preferir la posición más humilde –a la que ya se ha hecho referencia– de transmisora de la autenticidad, demiurgo de la verdad cristiana que vive en el pueblo. En este sentido el prólogo a *Clemencia* vincula explícitamente aquel objetivo poetizador con su misión evangelizadora:

> yo que amo la verdad con entusiasmo y la considero como la Musa del Parnaso cristiano, siendo la misión de esta Musa poetizar la realidad sin alterarla… (Ap. 523)

146. Hubig, «Das biedermeierliche Denken als *Realidealismus*», cit., 53.
147. Ermanno Caldera, «‘Poetizar la verdad’ en Fernán Caballero», en *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: La narrativa romantica*, Genoa, Biblioteca di Lett., 1988, 17-22.
148. Antonio Cavanilles, prólogo a *Lágrimas*, cit., VIII. La carta que copia Cavanilles la recoge Valencina en V 325.

Interpretándola en un sentido más amplio, Herrero entiende que *poetizar la verdad* es básicamente seleccionarla: no se trata de negar la existencia de la maldad, sino de escoger del mundo –sin inventarlo, sin imaginarlo– las cosas buenas, los tipos nobles, las acciones hermosas[149]. Fernán Caballero explica el sentido moral de esta selección en el prólogo a *Vulgaridad y nobleza,* una de sus últimas obras:

> Es muy cierto, y todo el mundo sabe, que en España, como en todas partes, hay gentes y cosas malas; nunca hemos pensado en negarlo, ni en hacer de España una Arcadia, y esto lo prueban los muchos tipos malos que, si bien no en primer término, se encuentran en nuestras novelas y cuadros de costumbres, como necesarias sombras en la composición. Lo que sí no hemos querido es tomarnos la ingrata, poca interesante y menos útil tarea de poner en primer término los tipos malos y de dar publicidad a las cosas que lo son. Lo hemos dicho ya en otras ocasiones: la crítica y la pintura de lo malo, que rebaja al hombre, es un correctivo ineficaz al mal; el elogio o la pintura de lo bueno, que lo enaltece, es el más dulce de los estímulos al bien[150].

Desde este punto de vista puede también entenderse lo que declara a Cañete en carta de 1861: la fidelidad con la realidad no implica evitar su embellecimiento y así afirma,

> creo que no ha existido un escritor más imparcial que yo cuando he pintado un tipo español: pues sin faltar a la verdad he procurado embellecerlo todo (A 161).

Como siempre ocurre en el caso de Fernán Caballero, esta voluntad de seleccionar en la realidad lo más bueno y de embellecer aquellos modelos tiene relación con la intención moral última de su obra. Si, como vimos, desde Herder y Rousseau los teóricos venían insistiendo en la atracción de los ejemplos que se proponían a los lectores, en la época de Cecilia Böhl se había hecho mucho más enconada la dialéctica con aquellos que –con intención contraria a la suya– elegían como motivos de sus argumentos los casos más significativos del malestar social, concluyendo, para desasosiego y grave preocupación de la autora, en un relativismo escéptico que, según declaró en múltiples ocasiones, tenía por la enfermedad más grave de su tiempo y la más presente en la narrativa francesa[151]. El diálogo que sirve de marco narrativo a *Cosa cumplida,* sobre todo

149. J. Herrero, *Fernán Caballero,* cit., 325.
150. Ver Apéndice, 541.
151. Ver en el Apéndice el borrador de la carta que dirige a Antonio Arrom (Ap. 581-2). Sobre su actitud totalmente contraria a la subversión, al cambio y a toda forma de escepticismo, que le lleva incluso a rechazar la vena satírica del Pobrecito Hablador o del Curioso Parlante, identificándolos con un escepticismo irónico desilusionado, insiste

en las páginas que presentan «El sochantre del lugar», es un alegato contra la ironía, interpretada como desilusión vital[152]; sus argumentos coinciden con los que los católicos neoconservadores franceses usaban para reprochar a Balzac –entre otros novelistas– su escepticismo: la ironía es un veneno y fruto del descreimiento.

Frente a esa actitud pesimista y falta de fe, Cecilia intentaba demostrar una postura animosa que asociaba a la disposición moral positiva. Por eso escribe en carta que Valencina cree dirigida a Patricio de la Escosura:

> Me gusta estar contenta. No vaya usted a creer que me va dictando Pero Grullo (…), no señor; puesto que son pocas las personas que les gusta estar contentas. El descontento es la tendencia, la moda, el tono y también la consecuencia de este siglo inquieto y de mala conciencia (V 160).

Y en otra carta de 30 de julio de 1857 a Pastrana vincula de la misma manera el pesimismo con «ver las cosas de una manera desconsoladora», frente al optimismo, «que, por el contrario, es verlas de una manera consoladora» (V 126). En relación con esta idea, poetizar la verdad tiene que ver con un optimismo moral que pretende enfrentar ese sentimiento trágico, desesperanzado y escéptico, tan extendido en su tiempo y que le parece poco cristiano, y elegir la posición ilusionada ante la lucha por un futuro mejor. Para conseguir ese efecto es importante seleccionar de la realidad las cosas buenas, los buenos ejemplos: poetizar la verdad. Ello no significa negar el realismo, sino la forma equivocada de entender éste, pues

> el género realista no puede aspirar a tener valor artístico si reproduce la realidad grosera, sino cuando reproduce los poéticos elementos de la realidad. El genuino realismo no niega de manera alguna, como lo hace el materialismo, el ideal, sino que lo busca como cosa real. (Ap. 545)

La crítica neohegeliana de finales de los años treinta y de los cuarenta había reinterpretado en términos similares las ideas básicas de Hegel sobre la novela y en particular sobre su relación con la realidad: en los *Hallischen Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* de 1838 se valoran las posibilidades realistas del género narrativo, pero se insiste también en que dicho realismo no debe llegar nunca a lo sucio o enfermizo, evitando el pesimismo y lo negativo. El realismo debe ser sano, optimista y positivo, y alcanzará este objetivo a través de una idealización necesaria que puede contar con cierto humor sano[153]. Es la opinión que trae la propia Cecilia al último de los prólogos que editamos en el Apéndi-

sobre todo Jesús Cáseda Teresa, «Costumbrismo y estética literaria de Fernán Caballero», *Cuadernos de Investigación Filológica* XII-XIII (1987), 69-82; 71.

152. Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, OC IV, 26.

153. Hartmut Steinecke, *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*, cit., 21.

ce, autorizada a través de una cita de Ferdinand Wolf, uno de sus valedores en Alemania. Para nuestra autora aquel realismo alemán, asentado en el idealismo de Schlegel y Hegel, era el verdadero:

> El realismo, así como el romanticismo, ha sido exagerado y mal aplicado en Francia, lo mismo que aquí, y por estas malas interpretaciones se le ha juzgado equivocadamente, prestándole una significación que no tiene en Alemania, su cuna, en la que significa verdad, naturalidad, decencia, falta de énfasis, de inverosimilitudes y exageraciones que creó el mal entendido romanticismo. (Ap. 544)

Tietz fue el primero en vincular lo que también considera el rasgo más particular de Fernán Caballero, esa *poetización de la verdad*, con la conciencia sentimental –en el sentido schilleriano– de la autora, que se sintió testigo de la progresiva decadencia de un mundo ideal[154] («así es que el poeta de corazón tiene siempre que llorar el paraíso perdido», afirma la marquesa de Alora, su alter ego en *Cosa cumplida*)[155]. Es muy posible que *poetizar la verdad* resulte en ella un ejercicio propio del poeta sentimental, consciente de la distancia entre su yo y el mundo, y que intenta conciliarlos en el ideal. De hecho, la distinción de *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) entre naturaleza *real* (wirklicher Natur), que tiene como medida lo experimental, y naturaleza *verdadera* (wahrer Natur), que tiene como medida lo moral, oponía también implícitamente la experiencia concreta y circunstancial de lo *real* con la verdad última y superior (lo *verdadero*). Como continuación de aquella diferenciación, Schiller separa a los poetas que se mantienen en lo puramente sensible y se hacen realistas, llegando a lo vulgar y malvado, de los que olvidan lo sensible y se hacen idealistas, afirmando que en ambos casos fracasan estética y moralmente[156]. El verdadero

154. «Ihr "Realismus des einfachen Lebens" is zutiefst poetisch verklärend. Diese Idealisierun erfahren die Dinge aus dem –im Schillerschen Sinne sentimentalischen– Bewusstsein der Autorin, dem unaufhaltsamen Untergang einer idealen Welt beizuwohnen», Manfred Tietz, «Fernán Caballero: *La gaviota*», en Volker Roloff y Harald Wentzlaff-Eggebert, (eds.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Schwann Bagel, 1986, 193-214;199. También lo cree así Montesinos, *Fernán Caballero*, cit., 21: «Fernán Caballero, que no es una *ingenua*, sino una *sentimental* –para valernos de la distinción famosa de Schiller».

155. Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, OC IV, 26.

156. En carta a Goethe de 14 de septiembre de 1797, en la que escribe: «Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch und, wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder will er und muß er, durch seien Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch, und wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht ästhetisch.» *Briefwechsel Zwischen Schiller und Goethe.* Stuttgart, Verlag der J. G. Gotta'schen Buchhandlung, 1881, I, 361. http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/briefe/schiller/300/361.htm

realismo («der wahre Realismus») se demuestra en la capacidad para ser consciente de lo sensible material, pero elevándolo: ahí está el verdadero arte, el que posee carácter moral. Estas ideas, presentes en los conceptos centrales de las contemporáneas *Cartas sobre educación estética del hombre* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*), especialmente en la carta undécima, tuvieron enorme importancia en la teoría del realismo alemán, que, como Fernán Caballero, siguió manteniendo la diferencia entre el «wahre Realismus» y el «gemeine Realismus»[157], el realismo bueno y el realismo malo. Demostraba este segundo su ascendiente romántico en el parentesco con aquella *poesía trascendental* de Schlegel, cuya esencia residía en la relación entre lo ideal y lo real y que aspiraba a un realismo asentado en el corazón del idealismo, como en la *poetización de la verdad*.

Por otra parte, la oposición entre el «poetische Bewusstsein» y el «prosaische Bewusstsein» de Hegel coincide también en enfrentar dos formas de encarar la realidad que no por su más estricta fidelidad al modelo se demuestran más verdaderas, pues la conciencia poética es superior a la prosaica para alcanzar el conocimiento. En parentesco con ello, la teoría de lo poético verdadero está asociada en nuestra autora con su particular combate contra lo *romancesco*, término con el que designaba lo más negativo del género novelesco: fantasía fabuladora, falsedad en las tramas y alejamiento de la realidad. Esa condición de la novela debía ser combatida con lo «real poético» para hacerla verdadera. Si lo novelesco destruye y engaña, lo poético lo redime y salva. Aunque es «un error muy general [...] el de confundir lo *poético* y lo *romancesco* y condenar lo uno por lo otro», la diferencia entre ambos es la misma –afirma– que hay entre la falsedad y la verdad, entendidas desde el punto de vista de aquella Musa cristiana que patrocinaba sus obras. Por ello separa lo poético de lo novelesco, distinguiendo al «joven poético», dueño de las más mesuradas virtudes, del «romancesco» o romántico que, al distanciarse del mundo real, encuentra la «desesperación, locura y muerte»; y la acción de lo poético, que es «aquella facultad divina que tiene el hombre para elevar, ennoblecer, vivificar, alegrar, dulcificar, embellecer y realzar cuanto le rodea», de la acción de lo novelesco, que «es en la vida el veneno más sutil»[158].

Por eso poetizar la verdad tiene como firme cimiento lo histórico y lo real, pero también incorpora las herramientas de lo tradicional y de la literatura oral, relegadas y despreciadas por el afán novelesco, empeñado en *poetizar el mal*: en *La estrella de Vandalia* comienza describiendo minuciosamente la ciudad de Carmona –consciente de que al hacerlo va contra la tendencia más exitosa de su tiempo– y afirma que si a la observación y descripción «material y moralmente un pueblo de campo», se

> uniesen datos históricos y las tradiciones y leyendas que les son peculiares harían obras originales, simpáticas y provechosas, dando a conocer y poeti-

157. Dieter Kimpel, «Der bürgerliche Realismus: die "Reichsunmittelbarkeit der Poesie"», en *Das bürgerliche Zeitalter*, cit., 322-3.
158. Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, OC IV, 26.

> zando nuestro hermoso país, que tanto se presta a esto último. Pero hoy día, según dice Mr. Etienne, lo que agrada es *poetizar el mal*[159].

La poesía, sobre todo vinculada a su profundo origen popular, tiene la capacidad de funcionar como vehículo de la *Weltseele*, el alma universal que fue para Novalis y Schlegel la expresión máxima de lo verdadero y el lugar de reunión de la subjetividad y el objeto, del yo y el mundo, cuya distancia queda explícita y dolorosamente marcada en el convencionalismo o el escepticismo, cuando la obra estética no nace de la intimidad del sentimiento. Por eso, en consonancia con aquellas teorías del romanticismo alemán, afirma la autora a través de sus personajes que el corazón «crea la poesía» y que ésta no es algo ficticio y técnico que se instale «en la cabeza que *piensa* y *crea*», sino que «tiene su asiento en el corazón, que la *siente* y la derrama en la vida», pues –en una visión claramente deudora de Novalis– es la que hace realidad ese amor, «esa simpatía universal que comunica, digámoslo así, las pulsaciones de nuestro propio corazón al orbe entero, y aun a lo inanimado, y que así todo lo sabe, todo lo adivina»[160]. A través del sentimiento, y no de «la helada mirada de la razón, que todo lo enfría y lo rebaja», es posible la unión con el todo universal por el que lo poético deja de ser literatura y se hace verdadero en esa romantización de la vida que fue objetivo del Romanticismo de Jena:

> la ardiente y simpática mirada del corazón, que todo lo dora y vivifica como el sol de Dios. Esta vista del corazón se llama *Poesía.* ¡Felices aquellos que, teniéndola, la expresan en palabras armoniosas! ¡Y más felices aun los que la conservan y entretejen en la vida práctica, en la que se la cree inútil, y aun nociva, por los que no la comprenden, siendo un don del cielo! (US 456)

La *poetización de la verdad* de Fernán Caballero corresponde al intento de convivencia del idealismo con el realismo que desde las tesis románticas se prolongó hasta mediados del siglo XIX. De hecho, la mediación del idealismo en la mimesis realista fue la solución que el pensamiento krauseano dio al idealismo de Fichte y de Hegel para vincular lo ideal con la realidad exterior; de ahí que Sanz del Río denominase el sistema krausista con la fórmula de «realismo racional», a pesar de circunscribirse en el marco del idealismo alemán[161]. Canalejas, en el *Curso de Literatura General,* si bien no acepta la pérdida de la realidad exterior, de otro lado entiende que el arte «cumple la misión de expresar el Ideal, de manifestar la belleza, que el espíritu del hombre alcanza a concebir y que le es dado realizar»[162].

159. Fernán Caballero, *La estrella de Vandalia*, OC, III, 98.
160. Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, OC IV, 76, 27 y 26 respectivamente para las citas.
161. Fernando Martín Buezas, *La teología de Sanz del Río y del krausismo español.* Madrid, Gredos, 1977, 78-88.
162. Francisco de Paula Canalejas, *Curso de Literatura General. La poesía y la palabra. Parte primera*, Madrid, Impr. de la Reforma, 1868, 72-78. Según Fátima Coca, que estudia la obra,

EL FOLCLORE Y LA IDENTIDAD NACIONAL

Otro elemento fundamental que Cecilia Böhl recibió de sus vínculos alemanes y que siempre relacionó con aquella formación, fue el interés en el folclore, asunto que no puede tratarse como un apartado al margen de su poética novelesca, pues está íntimamente ligado con ella en su misma base: la intención de buscar una fórmula narrativa que diese a las producciones del *Volk* un espacio mayor que el que la tradición popular le asignaba, como lo proponía la *nueva mitología* romántica defendida por los autores del círculo de Jena y en particular por los hermanos Schlegel y los hermanos Grimm. El imaginario simbólico de la tradición clásica había perdido toda su capacidad de representar el mundo y los nuevos tiempos llegaban necesitados de una mitología que afianzara a los pueblos en su identidad histórica y su idiosincrasia moral. Aquella nueva mitología vivía en el corazón del *Volk* y debía ser rescatada para la formación de las nuevas generaciones. Partícipe de aquel intento, Cecilia Böhl quiere encontrar una literatura narrativa que contente la demanda de los lectores, ávidos de novelas, pero que les nutra en su verdadera tradición nacional y busca así en el folclore los materiales «verdaderos» con los que tejer el formato novelesco.

Es en ese sentido en el que debe interpretarse su particular costumbrismo: a su poética no interesan solo las *mores* balzaquianas, sino la *moral* íntima popular, la verdad religiosa que puede descubrirse en los pequeños rasgos de las actividades del pueblo. También por eso construye toda su obra sobre los materiales básicos de la recolección folclórica: cantares, paremias, anécdotas, cuentos. La propia autora lo explica en términos que nos remiten directamente a la *Urplanze* de Goethe o a su traslación al terreno literario en el *Urbild* de Schlegel:

> Los indagadores estudian en estos cuentos y cantos el desarrollo de las primeras elaboraciones del pensamiento en su libre albedrío, la expresión innata de los sentimientos del corazón, la agudeza espontánea del entendimiento, como los botánicos estudian en su germen las plantas que crían y las plantas silvestres en sus hojas y flores[163].

Y en la carta que dirige a Manuel Cañete defiende, a la manera de Herder y después de Schlegel, el origen de toda la poesía en la popular:

«El genio o inspiración supone para Canalejas un primer conocimiento sensorial e intuitivo. Su fuente de inspiración es la belleza ideal o absoluta, que se identifica con Dios». Después « la facultad de la imaginación interviene transformándolo en acto [...]. No forma imágenes del mundo real tal cual es, sino que influida por la razón, las presenta como debieran ser, atendiendo a una idealidad de perfección.» Fátima Coca, «Krausismo y literatura: fundamentos estéticos en la teoría literaria de Francisco de Paula Canalejas», en J. A. Hernández Guerrero (ed.), *Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética.* Actas del I Seminario Emilio Castelar, Universidad de Cádiz, 2001, 405-420. http://www.ensayistas.org/critica/generales/ krausismo/estudios/fatima.htm

163. Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, OC IV, 39.

> quiero recordar a usted cuáles son los modelos y puntos de partida de la poesía, que desde entonces bien puede haber sido cultivada y haber ganado en forma y color, pero perdiendo en su aroma esta flor hija del corazón y de la fantasía, pero que siguen siendo los modelos de los poetas (Ap. 587)[164].

Para Herder la poesía tradicional constituía «la esencia de las perfecciones de una nación, un espejo de su ideología, la expresión de lo más sublime a que aspira»[165], y el lenguaje poético no era sólo el testimonio de la cultura de un pueblo, sino su factor constitutivo esencial.

De otro lado, si en la raíz folclórica estaba la base última de lo poético, también allí se debía buscar la religiosidad más profunda de la que se nutría la moral del pueblo, las reglas primigenias de la comunidad, imprimidas allí por la naturaleza y por Dios. Fernán Caballero creyó encontrar en aquellas secretas enseñanzas folclóricas, en los cuentos y en los refranes, en la poesía popular, la identidad de lo español con la que combatir los vicios exógenos que la cultura capitalista y la avidez dineraria estaban difundiendo. Y por ello intentaría trasladar la habilidad pedagógica de los géneros folclóricos, en los que la comunidad había guarnecido sus reglas originales, a una especie tan ajena a la tradición oral como la novela, que estaba asumiendo en su tiempo la misión de enseñar a la comunidad las reglas para una nueva edad.

LA INFLUENCIA FRANCESA Y LAS TÉCNICAS DE LA MIMESIS REALISTA

Si la formación alemana supuso la base de su proyecto poético e ideológico, la propia autora declaró que sus maestros en la técnica habían sido los franceses (V 81) y desde luego Balzac su gran modelo («¿Quién ha hecho cosa que se pueda comparar a esa comedia humana de Balzac, tan profundamente pensada y sentida, ese admirable análisis del corazón humano...?», Ap. 581). Valoraba mucho aquellas facultades narrativas e intentó llevar a fórmula propia la «habilidad para producir efectos» y la naturalidad de los diálogos, instalando todo aquello en una intención idealista de herencia más germánica que francesa. Un poco a la manera de las versiones «a lo divino» de la poesía renacentista española, usa herramientas, fórmulas, hallazgos de sus admirados franceses, pero cambia el espíritu y la intención. Pues no todos sus

164. Herder había planteado el concepto en su *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (1773), escrito en colaboración con Goethe, donde desarrolla la idea del *Volksgeist*, el espíritu creativo del pueblo que respira inconscientemente en sus habitantes y se expresa en la lengua y la literatura de una nación, distinguiéndola de las demás. Jens Heise, *Johann Gottfried Herder zur Einführung*, Hamburg, Junius, 2006 y Anne Löchte, «Herders Anthropologie» y «Anthropologie als Kulturanthropologie» *Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der* Ideen*,* Hamnitätsbriefe *und* Adrastea, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, 33-45.

165. *Herders Sämmtliche Werke*, ed. de Bernhard Suphan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877-1913, (33 vols), XVIII, 137.

modelos en estas cuestiones eran merecedores de confianza en lo que se refería a la idea.

Balzac es el nombre que, junto al de Goethe, aparece con más frecuencia repetido en sus escritos sobre novela. Debió comenzar a leerlo en los años treinta, pocos después de que éste publicara sus *Estudios de costumbres del siglo XIX* en forma de escenas. Su «Avant-propos», el prospecto con el que en 1842 presenta su obra como el intento de mostrar a la sociedad entera (reunidos los primeros volúmenes escritos bajo el título de *La comedia humana*), habría de servir como modelo de intenciones al prólogo de *La Gaviota*[166].

Pero el aspecto en el que la influencia francesa tuvo una mayor relevancia fue su visión de la mimesis, que, mucho antes que Balzac, había ya desarrollado Diderot en una compleja teoría sobre el efecto de lo real (cuyo objetivo es conseguir –explica– que el lector se diga: «esto no puede ser una invención»), cimentado en la acumulación de pequeños detalles y en la capacidad de observación del artista para significarlos. Para Diderot la novela debía ser realista y moral y su intención la de adaptarse a lo *natural*, por eso sus caracteres deben tomarse de la vida cotidiana y de todas las clases sociales[167], propósitos que pueden ponerse en relación con la novelística de Fernán Caballero. Igualmente coincide con aquella idea de procurar la verosimilitud a través de los detalles, pues como supo ver Azorín, por primera vez en la obra de Cecilia se observa en la tradición narrativa española el cuidado de los pormenores, de los matices, de lo pequeño y cotidiano[168].

Pero después de Diderot y a semejanza del panorama alemán descrito, desde los años veinte del siglo XIX se encuentran también en Francia referencias a un «réalisme» enfrentado al «idéalisme», Escila y Caribdis de los distintos autores, en palabras de un contemporáneo[169]. Su abundancia permite, como señalan Borgerhoff, Duval y Weinberg, confirmar la existencia de una actitud, método o tipo de literatura marcados por cierta forma novedosa de trasladar al texto el material extraliterario que se irá conociendo como *realismo*. Ya en 1826 el *Mercure français du XIXe siècle* publicó un artículo que presenta

166. Cfr. Montesinos, *Fernán Caballero,* cit., 18; Herrero, *Fernán Caballero,* cit., 321; el primero piensa que Fernán tomó de aquel «Avant-propos» lo ideológico y la idea del catolicismo como base del orden social, pero precisamente eso era lo que no le hacía falta tomar de nadie, porque partía de su convencimiento.

167. Roger Kempf, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1989 [1964]; Larry H. Peer, «Beginnings: Fielding, Diderot, and Kant», en *(Roman)ticism*, Lanham, University Press of America, 2008, 11-19; 16.

168. *Azorín*, «Cecilia», *ABC*, 3 de mayo de 1951, 1.

169. Elbert B. O. Borgerhoff, en «Realisme and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century», PMLA, 53, 3 (1938), 837-843; 837. Antes que él habían trabajado sobre las pirmeras manifestaciones del debate sobre el realismo T. E. Duval (*The subject of realism in the Revue des deux mondes*, Philadelphia, 1936) y Bernard Weinberg (*French Realism. The Critical Reaction, 1830-70*, New York-London, Modern Language Association of America, 1937).

cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'œuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler *le réalisme*: ce serait suivant quelques apparences, la littérature dominante du XIXe siècle, la littérature du vrai.

Estas y otras muchas alusiones a las voces *realismo* y *realista* retrotraen el concepto literario a fechas más tempranas de las habitualmente consideradas y obligan a entenderlo en su relación con el Romanticismo (como en el caso de la *objetive Poesie* schlegeliana), confirmando de nuevo que el binomio Realismo-Romanticismo no ha de plantearse en términos adversativos, como a veces se ha pretendido en el caso Fernán Caballero y de tantos otros autores contemporáneos[170], pues solo más tarde la tendencia realista se interpretó como una reacción contra el Romanticismo. Sin embargo, ya a finales de la centuria David-Sauvageot había observado tempranos testimonios de lo que llamó un «romanticismo objetivo» que funcionó desde 1826 como aliado literario del Romanticismo en contra del anterior clasicismo. Como en el caso de Fernán Caballero y siguiendo algunos puntos de las propuestas de Schlegel o Diderot mencionadas, este *romanticismo objetivo* trataba de enfrentar las convenciones literaturizantes y formulaicas y de superar su forma de entender la imitación: si el clasicismo ordena la emulación de los autores anteriores, ahora es la naturaleza la fuente directa de la que imitar con fidelidad. Por ello la característica básica de esta tendencia es el espíritu de observación: frente al romanticismo subjetivo, que usa los objetos como pretexto para la expresión de sus impresiones, este *romanticismo objetivo* gana en minuciosidad y efecto de realidad[171].

Ese es precisamente el asunto sobre el que centra sus reflexiones Gustave Planche –uno de los críticos más respetados por Cecilia Böhl– al tratar esta manera literaria en sus artículos de la *Revue des deux mondes* de los años treinta,

170. Sebold defiende que *romanticismo*, *realismo* y *naturalismo* son variantes de una misma *Weltanschauung* (Russell P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español: desde la ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983, 105-7). Quizá baste afirmar con Oleza que «buena parte de los elementos nucleares de la poética realista nacieron y se desarrollaron en el seno mismo del romanticismo» (Joan Oleza, «La génesis del realismo y la novela de tesis», en L. Romero Tobar (ed.) *Historia de la literatura española. El siglo XIX, II*, cit., 410-436; 412). Mainer afirma directamente que «El realismo fue una parte del romanticismo y no su opuesto, como suele pensarse» (*La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid, Temas de Hoy, 2000, 123). También Raúl Fernández Sánchez-Alarcos («El género novelístico y las controversias sociopolíticas y religiosas del siglo XIX», cit., 365) señala que la tendencia en la historiografía literaria española a compartimentar periodos aislando corrientes y movimientos resulta especialmente negativa en el caso de los siglos XIX y XX y recuerda cómo distintos autores, desde Claudio Guillén a Sebold, Salaün o el propio Mainer han escrito en contra de ello por considerar que son más elementos los que conectan las corrientes del Romanticismo y del Realismo que los que los separan.

171. David-Sauvageot, *Réalisme et Naturalisme* (1889) y en su artículo «Réalisme» de la *Historia de la Literatura Frances*a de Petit de Julleville (1899). Ver Borgerhoff, «Realisme and Kindred Words…», cit.

en los que distingue entre lo *réel* y la *vrai*, términos constantemente presentes en los tanteos teóricos de nuestra autora. En opinión de Planche la representación realista, lo *real*, no es suficiente para crear la obra de arte ni para que ésta adquiera su honda verdad (*vrai*)[172]. Al interpretar las primeras reticencias de Planche sobre la voluntad *realista*, ha de tenerse en consideración la polémica que desde Huet y sus seguidores habían sostenido los críticos franceses sobre el margen que tenía el escritor para despegarse o no de los hechos históricos. En sus artículos más antiguos, interpretables en aquel contexto, Planche defiende, como Lenglet-Du Fresnoy y sus continuadores, que la literatura –en particular la novela o el drama histórico– no gana en arte por la fidelidad en la reproducción histórica, a la que él se refiere como *réalisme*. Pero este mismo término adquiere sin embargo progresivamente en sus artículos novedosos valores y empieza a despegarse de aquel debate ilustrado para asociarse al interés *materialista* por la observación y los detalles. El *realismo*, tal como lo entiende Planche en fechas posteriores, hace cobrar al discurso literario un cierto carácter «científico», tanto en su cuidadosa voluntad de corrección al presentar la realidad como en su «intención pictórica». Esa atracción por lo inmediato y material, por lo que llama el lado «fisiológico» de la realidad (término que también usó Fernán), por la veracidad de los hechos, demuestran estar forjándose a finales de los años 30 ese *romanticismo objetivo* del que hablaba David-Sauvageot. En sus textos de 1837 ya puede observarse que Planche se refiere al «réalisme» y a los «réalistes» como una técnica, una actitud y una escuela que no se interesa sólo por la reconstrucción histórica fiel, sino que tiene por finalidad la representación de la sociedad contemporánea y que, sin poder identificarse del todo con el Realismo de 1860 o 1870, posee ya muchas de sus características e intenciones.

Cecilia Böhl, lectora asidua de la *Revue de Deux Mondes*, conoció perfectamente los textos del conservador Planche, a quien cita como autoridad en varias ocasiones (véase la carta al conde de Cazal editada en el Apéndice) a propósito de las tendencias narrativas coetáneas. Y este mismo crítico fue precisamente el autor de algunos de los primeros artículos que se publicaron sobre el realismo, en los que se refiere a las obras de Mérimee y de Agustin Thierry como intentos de reflejar una realidad completa a través de la exactitud, precisión y menudencias prosaicas[173]. Ya en 1837 considera Planche que el Realismo se ha convertido en la más popular de las tendencias literarias y que este movimiento tiene por característica su enfrentamiento al *genio* y al *subjetivismo* románticos.

Cuando *L'Artiste* de 1855 publique el primer manifiesto de la escuela, obra de F. Desnoyers, identificando realismo con sinceridad y pintura verdadera, o cuando un año más tarde Jules Assézat en el primer número de *Réalism* elija

172. La misma distinción entre lo *réel* y la *vrai* puede observarse en la carta que Cecilia escribe a Antoine de Latour a propósito de una novela de George Sand cuya lectura comparten: la obra es magnífica en cuanto a su capacidad realista, pero no es verdadera porque no lo son sus ideas de fondo (véase M 58).

173. Borgerhoff, «Realisme and Kindred Words…», cit., 840-1.

frente a la fantasía lo real, visible y existente, dictaminando que hay que imitar la naturaleza, no harán sino llevar más allá, despojándolos de sus raíces idealistas, el *romanticismo objetivo* y el *Realidealismus* con los que la *poetización de la verdad* de Fernán Caballero tiene tan importante relación.

CONTRA LA INVENCIÓN DEL GENIO: UNA ANTINOVELA VERDADERA

En el caso de Fernán Caballero esa preocupación por la objetividad y la verdad de las obras se refiere también a la estricta relación de sus argumentos, personajes y lenguaje con los modelos que trae a sus páginas:

> Está tan lejos de nosotros el dar como propio lo que no lo es, que muchas veces hemos repetido que el mérito que puedan tener y tienen realmente estos *Cuadros*, no es otro que lo verdaderos y genuinos que son en el fondo, en los pormenores, en las descripciones, en las ideas y en el lenguaje (Ap. 539).

Pero además la aspiración de que sus obras sean leídas no como un impostado juego literario, sino como testimonio verdadero, tiene íntima relación con la misión moral de la *poetización de la verdad*, pues sólo lo que los lectores acepten como auténtico tendrá el efecto de transmitirles los principios depositados en el texto:

> Hay un *instinto* en mí (porque no le puedo dar el nombre de sentimiento razonado, ni menos fundado) que me lleva a estremecerme en pensar que se dijese: *Esto no es verosímil*, como del más amargo anatema. *Al poetizar la verdad*, que es todo mi afán y mi alta moral, temo que no aparezca en todo su esplendor esta verdad que amo. (Ap. 564)

En consonancia con esa función de transmisora de la que se ha hablado arriba, «recopilar» o «pintar» le parecen a Cecilia Böhl ejercicios más apropiados que inventar: la actitud creativa tiene por sus exaltados orígenes en el *Sturm und Drang* una connotación inquietante de la que quiere librar a la tarea que ella emprende. Y ello porque inventar es obra del genio, que puede elevarse a las alturas, pero que asocia a la actitud soberbia –y en su extremo satánica– del artista como *alter deus*, no sometido a las dimensiones humildes de la pequeñez humana. En cambio, recopilar es humilde tarea del historiador de las costumbres; deja a Dios el papel de creador y concede a la autora el de humilde sierva recolectora de los frutos divinos. Como escribe a Hartzenbusch el 15 abril 1849: «la paciencia que recopila no es el genio que crea« (H 73).

Debe recordarse que la corriente del *realismo objetivo* que Planche y otros críticos contemporáneos vieron surgir en los años treinta estaba enfrentada y ensombrecida por la más popular y exultante poética del genio, que el *roman-*

ticismo subjetivo había impuesto como signo de la edad revolucionaria[174]. Pero conforme los *objetivistas* lograron hacerse un espacio en el territorio literario, fueron desafiando a aquel prometeísmo romántico, asociado al individualismo radical y al dominio de la subjetividad que concluían en la amargura. Como otros contemporáneos copartícipes de la renovación literaria, la novelista rechaza –en palabras de Herrero– «la exaltación de ese desbordamiento pasional que, mediante la fuerza descriptiva de los novelistas románticos, aparece como interesante, grandioso e incluso admirable»[175]. Su toma de posición, manifiesta en el prólogo a *La Gaviota*, puede verse en parte como continuación y ampliación de las declaraciones que por ejemplo Nicomedes Pastor Díaz había hecho en su artículo «Del movimiento literario en España», donde afirma haber sido la literatura española más tendente al genio y la imaginación, a los placeres de la belleza, pero que también puede ser reflexiva y de ideas, «expresión de sus sentimientos y la fórmula de sus creencias»[176].

Junto a la voluntad reflexiva y la intención de transmitir creencias, el ideal de humildad opuesto a la imaginación genial fue repetido hasta la saciedad por Fernán Caballero en cartas y prólogos. En aquellos textos no es siempre sincera y a veces su falsa modestia ha hecho atribuir esta voluntaria limitación a su incapacidad para profundizar en las cuestiones subjetivas y psicológicas o a otras trabas personales[177]. Así por ejemplo en la carta-prólogo de Fernán Caballero a *Deudas pagadas*, dirigida «Al Exmo. Sr. D. Antonio de Latour», confiesa con esa misma reserva:

> he recurrido, pues, en mi impotencia para imaginar, en mi completa falta de propio caudal, a la *verdad*, que me ha proporcionado algunas hojas sueltas de su archivo, y a la tradición, que ha dado algunas flores de su siempre fresco y precioso herbolario para colocarlas en aquellas y formar un conjunto en que nada habrá mío, sino el hilo que las una[178].

174. Cfr. Borgerhoff, «Realisme and Kindred Words…», cit., 843.

175. Herrero, *Fernán Caballero*, cit., 328. El enfrentamiento a la poética del genio de Fernán Caballero fue observado ya por González Blanco que opina que todos los autores que reaccionaron contra el concepto de inspiración proponiendo la laboriosidad y el esfuerzo como verdaderos motores de la actividad literaria, fueron los que llama «naturalistas», entre los que, como uno de los primeros, sitúa a Balzac: «primero que vino a protestar contra el antiguo concepto de inspiración; y preconizó la laboriosidad y la perseverancia en el trabajo como el primer estímulo del talento». González Blanco *Historia de la novela en España desde el romanticismo* cit., 188-189.

176. Nicomedes Pastor Díaz, «Del movimiento literario en España I y II», *Museo artístico literario*, 29 de junio, pág. 34; y 6 de julio de 1837, pág. 40.

177. Rodríguez Luis, en el prólogo a su edición de *La Gaviota* (Barcelona, Labor, 1972, 33-40) opina que Fernán Caballero «se sentía poco capacitada» por su mal español y limitada por «el carácter seudoprofesional que tuvo siempre su carrera».

178. Fernán Caballero, «Al Exmo. Sr. D. Antonio de Latour», prólogo a *Deudas pagadas*, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* VI (1860), 34. Véase también la carta a José Fernández Espino que recoge el *Epistolario* de *Obras* (E 42), donde confiesa que no tiene «genio creador».

Las cuitas que revela a Hartzenbusch en otra carta hacen pensar que, efectivamente, su forma de trabajar partía de materiales que le transmitía la tradición oral y que las declaraciones sobre el origen de todas sus historias no eran parte de pose alguna. Entre quejas, explica allí a su corresponsal y amigo que el editor le pide novelas en vez de los relatos breves que ella pretende enviarle:

> Dice que prefiere novelas, pero novelas no es tan fácil que salgan como Minerva dándose un golpe en la cabeza. Los cuentos, como no los compongo y no hago sino anotar y bordarlos, me es más fácil (H 134).

Y en otra carta fundamental de 1852 explica cuáles reconoce ser sus límites como autora novelesca:

> Mi excesiva timidez para inventar, mi puritanismo de verdad, son trabas que me impedirán salir de un círculo circunscrito y elevarme a la esfera del genio [...] Mucho he dicho en mis prefacios para disculparme de una falta que tengo bastante tacto para conocer, y por eso he repetido en ellos muchas veces que no pretendo escribir *novelas*, sino cuadros de costumbres, retratos, acompañados de reflexiones y descripciones, y que bajo ese punto se me juzgue. (V 38)

Más que interpretar esta actitud como pudor o reserva femenina, es posible ver en ella la solicitud de que se la valore no en relación con su capacidad de fabulación novelesca, que admite ser escasa y que no pretende convertir en el motor de su poética, sino como *narradora*, función que en su particular concepción se distingue claramente del *novelar* y en la que sí se concede facultades y mérito. El reconocimiento que buscaba correspondía de esta forma con lo que le pareció ser la novedad principal de su poética. Así, respondiendo a Forteza en 1859 a propósito de los acerbos comentarios que Samper ha publicado sobre su obra en el periódico *La Discusión*, da razón al crítico para sin embargo reivindicar su habilidad en esa otra faceta:

> Que soy novelista *mediocre*, no sólo tiene razón, sino que yo he dicho antes que él que no lo soy ni poco ni mucho, que no *invento*, sino que *recopilo*, lo que me hace dos cosas que sí soy, pintora y narradora. Narro bien y creo que bastante viva y ligeramente para no *empalagar* (E 333).

Si fueron límites que la naturaleza le impuso –la falta de inventiva a la que se refiere tantas veces–, ella hizo de la necesidad virtud (cristiana) y se vanaglorió en su renuncia a la genialidad de evitar así el pecado de la soberbia, con todos sus riesgos añadidos. Para la recopiladora que prefirió ser, la realidad se ofrece en sí misma como límite verdadero, norma, costumbre aceptada, escenario ordenado y condicionado por la visión moral y social. Todo en Fernán surge de la observación –o de la observancia– de esa realidad admitida como

cierta que la imaginación pondría en duda. Tal vez por ello, Fernán Caballero quiso –según Javier Herrero– eliminar la imaginación de sus creaciones[179].

Lo que sí es cierto es que la mayor parte de su obra surgió de la observación y la recopilación de materiales; muchos de sus argumentos los escuchó en el campo, o en los salones y tertulias: de *Clemencia* dice que escribió «sin faltar un ápice a la verdad» y «la acción de *Pobre Dolores* no es inventada por mí, sino que es cierta, [...]; no acaeció, que yo sepa, en Rota, pero [...] traspongo los hechos muy conocidos, por prudencia, y a veces porque me viene bien, a otros lugares»; *Simón Verde* fue un «excelente hombre que yo conocí, así como todos los tipos de mis novelas»; o en el caso de *Las tres reglas de la gramática parda* traslada las que defendía «el capataz de los Barela». En la mayoría de sus obras no olvida hacer referencia a la correspondencia de lo narrado con lo acaecido. Por eso sus escritos no podían incluirse bajo la denominación de *novelas*, aunque «se presentan como novelas porque no hallo otro nombre que darles» (Ap. 563). Ya en carta a *El Artista* de 1835, quejándose de que hayan publicado sin su autorización el relato que envió su madre a la revista, (*Una madre o El combate de Trafalgar*), se refiere a la obrita como «la narración de un hecho real (y no novela)» (V 44-6), denominación usada por los editores. Casi veinte años después, en la carta abierta a Barrantes mantiene la postura:

> He repetido varias veces que no escribo novelas, puesto que la tendencia de mis obritas es combatir lo novelesco, sutil veneno en la buena y llana senda de la vida real. Esto es hacer una innovación dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber y de la naturalidad, innovación que no dejaría de ser un adelanto si plumas más diestras que la mía la ejecutasen[180].

Como señalábamos páginas arriba, el término *novela* no estaba aún definido –si es que alguna vez ha podido estarlo– y se asociaba sobre todo a la exitosa fórmula folletinesca que Fernán Caballero quería combatir, emparentada con la novela social (en la catalogación de Ferreras) de inquietudes socialistas y fuerte maniqueísmo[181], modelo contrario en muchas de sus características, y sobre todo en sus posiciones ideológicas, al que ella perseguía. De ahí sus precauciones y sus reparos a lo *novelesco* y *romancesco*, términos que usa en general, como el mismo de «novela», para referirse a la fábula, o a lo que en ocasiones llama «el marco»[182], del que distingue lo que la teoría actual denomina el *récit*,

179. Herrero, *Fernán Caballero,* cit., 283-303.

180. La carta se incluye en el Apéndice (Ap. 574-580). En las notas se encontrarán más referencias y comentarios a la actitud antinovelesca de Fernán Caballero.

181. Para su evolución en la novela popular, v. L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX,* cit., 139ss.

182. «Volvemos a recordar a los que buscan en nuestras composiciones la novela, que no lo son; sino que son cuadros de costumbres, y que la intriga es solo el marco del cuadro.» Fernán Caballero, *La estrella de Vandalia,* OC III , 97, nota 1.

que funciona en su caso como antídoto de lo novelesco. Sus obras emplean pues fórmulas novelescas con propósitos antinovelescos, a pesar del lastre que a veces pueden suponer para el resultado:

> Pongo, pues, lo romancesco en lo no romancesco, *tour de force* moral que, efectivamente, quita resortes y colorido a mi creación (V 108).

En ello cifraba sin embargo la novedad de su propuesta, como afirma en la carta citada a Barrantes o en los pasajes de sus cartas que Cavanilles transcribe en el prólogo a *Lágrimas*:

> Mi intención supera mucho a la de hacer novelas... Es la rehabilitación de cuanto con grosera y atrevida planta ha hollado el nunca bien ponderado siglo XIX. Rehabilitación de lo santo, de lo religioso, de las prácticas religiosas y su alto y tierno significado; de las costumbres españolas puras y rancias; del carácter y modo de sentir nacional, de los lazos de la sociedad y de la familia[183].

La novela que combatía a la novela, la novela que correspondía a la verdad del espíritu nacional, la novela que avisaba del peligro de las «ridículas pasiones» novelescas, la novela que enfrentaba la afectación sentimental y demostraba su falsedad, la novela que nacía no de la literatura, sino de las costumbres reales, era la que debía por derecho propio asumir los privilegios de aquella denominación que poco a poco fue aceptando Fernán Caballero, después de varios intentos de buscar otros nombres para sus escritos. Ya en la reseña que hace a la *Fabiola* (1854) del Cardenal Wiseman defiende corresponder la etiqueta de *novela* a estas obras en las que la presencia de lo real sirve de elemento redentor por su capacidad ejemplarizante:

> este género literario, es decir, la novela, tan desacreditada por aquellos que han pensando que era el campo en que a porfía y exageradamente se muestran las pasiones humanas [… es un] género destinado a esparcir la cultura, o más bien a inocularla, a presentar modelos, a escarnecer vicios y malas tendencias, a poner cada cosa en la luz que le corresponde, a analizar y hacer patente a cuanto realza la naturaleza humana, esforzándose en que prevalezca lo real sobre lo ficticio, la mansedumbre sobre el desenfreno, la naturalidad sobre la afectación, la cultura del alma sobre la vana y necia elegancia exterior o de la forma. [...] La misión de la novela es, pues, realzar la naturaleza humana, no heroicamente a una altura ficticia, sino mansamente a una altura real[184].

183. Cavanilles, prólogo a *Lagrimas*, cit., VIII.
184. Fernán Caballero, «Fabiola», en *Revista de ciencias, literatura y artes* de Sevilla I (1855), 429-430.

La fórmula para convertir la novela en ese nuevo modelo positivo la explica la marquesa de Alora, *alter ego* como ya señalábamos de Cecilia, cuando en un ejercicio de metaficción reflexiva, declara su manera de proceder en la narración:

> Lo contaré con la escrupulosa exactitud que pongo en cuanto le refiero, porque la más pequeña *fioritura*, el más mínimo adorno poético, le privaría quizá de su sello de verdad, de su pureza genuina popular, lo que quitaría a mis cuadros su autenticidad, y daría lugar a que me dijese usted con su sonrisa incrédula: «Compone usted novelas, amiga mía; las compone usted sin querer, engañándose a sí misma; es usted como el escultor, que con un poco de barro hace un santo». Nada de eso; soy un vulgar daguerrotipo[185].

Fernán Caballero no quería crear imágenes de barro, sino trasladar cuadros verdaderos. Buscando superar los convencionalismos narrativos venidos de Francia que ella vincula a la poética del genio y la invención fantástica, defiende la fuerza creativa y asociativa del pueblo, que en el caso español tenía en la caridad su rasgo de carácter más expresivo. Si como pensaba Herder, la sociedad a la que aspiran los hombres ha de estar basada en el cristianismo, sus valores deben superar el individualismo para aspirar a esas voces grupales, que cohesionen socialmente. El nuevo canon y la nueva voz novelesca debía ser expresión de ese sentimiento de unión cristiano, que expresara a la colectividad por encima del individuo.

En la poética de Fernán Caballero, la parte del autor no está pues centrada en la *inventio*, en las tramas que acumulan extraordinarias aventuras, sino que su más estrecho papel se reduce a la ordenación de aquellos materiales recopilados de la observación de la realidad, esto es: en las tareas de la *dispositio*.

El progresivo descubrimiento de la importancia de la *dispositio* sobre la *inventio*, recorrido en el que Cecilia Böhl tuvo un papel importante, es el que llevará hasta la consolidación del Realismo. Todavía en su tiempo el autor solía tener una participación explícita y moralista a través de la primera persona, aún muy ingenua; pero nuestra autora irá poco a poco descubriendo ese recurso constructivo que permite una intervención secreta y encarnada en las entretelas de la narración. En su proceso creativo distingue un primer paso, la *recolección*, y el segundo, que a veces llama *bordar*[186]. El primero procede de la *realidad*

185. Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, OC IV, 54. V. sobre el daguerrotipo y la copia de la realidad en Fernán Caballero el trabajo de Antonio Ferraz Martínez, «Fernán Caballero y el daguerrotipo (de historia de la fotografía y de estética)» en Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid, CSIC, 1998, 226-35.

186. Es significativo el uso del mismo término por Juan Valera con idéntico sentido en el capítulo XIII de *Mariquita y Antonio*, donde también distingue –con evidente ironía–, la historia verdadera de sus intervenciones, en las que *borda* el texto: «La conversación que seguíamos dentro de *La Violenta* era tan animada cuanto ingeniosa: pero como no tocan,

y le proporciona la historia (*historie*, en la terminología narratológica) y el segundo es tarea propia (*récit*), elaboración personal, y afecta a la *dispositio* y a la *elocutio* (aunque en ésta también interviene de nuevo la verdad a través de las voces del pueblo y su lenguaje)[187].

La distinción entre sendas partes del proceso de creación, con la explicación de su intervención en ambas, se explica en la «Advertencia» a *Una en otra*, donde refiere que usa en el relato «dos argumentos *reales* (si no en la ilación, en los hechos)»; esto es: la fábula está tomada de la realidad, pero la disposición de los acontecimientos es propia. En la tarea de recopilación su participación se limita a observar y anotar con la mayor agudeza, pues aquella mirada le proporcionará los personajes novedosos por su naturalidad que tanto apreciaron sus contemporáneos[188]. Su papel crecerá considerablemente en la *dispositio*, donde se aloja el secreto de su participación en la ficción, como avisa en el «Prefacio recomendable por su brevedad» a *Un servilón y un liberalito*:

> La verdad en la ficción es la base en que esta se asienta; la ficción en la verdad es el material con que forma el pintor de costumbres sus cuadros. Suyo es el secreto de lo que en estos pertenezca a la primera y de lo que en ellas sea hijo de la segunda. Advertimos esto para que no se nos quiera culpar alternativamente de presentar cosas ciertas como inventadas, o de dar las inventadas por realidades. (US 427)

Sin embargo, en otros lugares dio cuenta de aquel «secreto» de los «hijos propios», de su manipulación de la verdad: «nada habrá mío, sino el hilo que

ni atañen, ni importan al mejor conocimiento de esta historia los dichos que allí se dijeron, me abstengo de trasladarlos aquí, para que no se me tache de difuso, y para que no se me censure de que no cuento nada y de que todo se me va en discursos y reflexiones. Ya escribiré yo con el tiempo una novela, toda fingida, en la cual he de poner más lances y más enredos que hay en *Los tres mosqueteros* y en *Los misterios de París*; pero sobre la verdad y exactitud de lo que voy refiriendo al presente, se me figura que sería un cargo de conciencia el bordar, el alterar o el añadir la más mínima cosa». *El Contemporáneo*, nº. 100, jueves 18 de abril de 1861, 1.

187. Toni Dorca analiza en *Un verano en Bornos* esta «dicotomía contar/novelar» que para él «se situaría [...] en el centro de la *écriture* de Fernán Caballero, afectando a todos los aspectos de su obra» Antonio Dorca, «Teorías del realismo en Fernán Caballero», *Letras peninsulares* 13 (2000) 1, 31-50; 33. V. también sobre ello Rafael Castillo, «Los prólogos a las novelas de Fernán Caballero y los problemas del realismo», *Letras de Deusto* VIII (1978) 15, 185-193; 187-192.

188. Asensio piensa que «La María protagonista de *La Gaviota,* el D. José Mentor de las *Tres almas de Dios*, [...], son personajes vivos que no tienen movimiento ni palabra que no sea propia de sus caracteres respectivos, retratos sorprendidos a la naturaleza misma con la luz de un genio observador». Y cuando al terminar su biografía afirma ser Fernán Caballero la continuadora de Cervantes, lo argumenta porque «Ninguno [novelista] ha poseído en tal grado la finísima observación, ninguno ha trasladado al papel con mayor verdad y exactitud el fruto de sus observaciones». J. M. Asensio, *Fernán Caballero*, cit., 61-62.

las una», había explicado, según citábamos, en la carta-prólogo a *Deudas pagadas*; y el mismo Hartzenbusch lo hace público cuando prologa *Una en otra*:

> Las novelas de Fernán Caballero, y ésta particularmente, sólo son novelas (es decir, relaciones fingidas) porque los acontecimientos descritos en ellas no se han verificado todos en el mismo orden, ni con intervención de las mismas personas, ni en los propios lugares donde se dice; pero todos han sucedido [...]. Quedamos pues, en que las novelas que representan fielmente cuadros de la vida real merecen los honores de la lectura, porque son como historias en mosaico, hechas de fragmentos de historia. (UEO 299)

En la poética novelesca de Cecilia Böhl, el escritor crea un marco en el que ordenar con coherencia los acontecimientos reales (en «nuestras composiciones [...] la intriga es sólo el marco del *cuadro*»). Al organizar la materia y encadenar de determinada manera los episodios, eligiéndolos y disponiéndolos, dota de significado y finalidad al universo recogido en el texto[189]. El mosaico de las escenas costumbristas adquiere carácter novelesco cuando se construye en sentido temporal y se pone al servicio de la interpretación derivada de aquella ordenación. Pero ello no debe en ningún caso acercar la obra a las *novelas* al uso de cuyo modelo precisamente intentaba separarse. Quizá por eso y usando el criterio de la naturalidad, habitual en su poética, dispone los acontecimientos en un discurrir sosegado, y es así que la trama se detiene y adelgaza en muchas ocasiones hasta perder, a juicio de la autora, la misma condición novelesca:

> el argumento es cosa sencilla y poco complicada, por lo que carece de ese movimiento, de esas intrigas, de esas pasiones, que son, en particular en Francia, la esencia de la novela; por eso hemos tenido cuidado de no denominar a estas composiciones novelas, sino cuadros, para que todo aquél a quien no agrade el estudio de las costumbres, del carácter, de las ideas y del modo de expresarlas de nuestro pueblo, no las lea. El que quiera brillantez, movimiento, bien urdidas intrigas, pasiones y artes, búsquelo donde lo halle, y no se venga a sentar al sol de Dios con nosotros. (Ap. 543)[190]

189. Román, *Historia interna de la novela*, cit., 25.

190. Un autógrafo de Fernán sobre *Locura de amor* de Tamayo y Baus del que se conserva copia mecanografiada por Montoto en la carpeta de *Varios y correspondencia* de la BGUS (cit., folio 11), dice: «Bien merecida tiene la fama que goza, la *Locura de amor* –No parece creíble que casi sin argumento se haya compuesto una pieza tan interesante que mas bien es un cuadro en acción que no [una novela]. Un gran adelanto del arte dramático se halla en ella, habiendo hecho compatible las situaciones y sentimientos nobles con el lenguaje natural y sencillo, según lo ha introducido la escuela romántica enemiga de la hinchazón y del culteranismo.– y la ventaja de esta escuela está demostrada en lo tiernamente que conmueven las escenas que nos presenta el autor.»

La constante referencia al ejercicio de observar y pintar cuadros, cuyo estatismo detiene el movimiento narrativo para incitar a la reflexión y provocar el pensamiento poético, ha de entenderse en relación con su teoría de la poetización de la verdad y en el contexto literario del que quiere distinguirse. Por eso, aunque Sebold quiera desmentir a la autora al afirmar que en ninguna de sus obras falta el elemento de la trama[191], basta comparar sus novelas con la mayoría de las obras contemporáneas, rebosantes de inverosímiles peripecias, para entender que en el horizonte de expectativas de los lectores al que se refería Fernán Caballero cuando negaba la acción de sus novelas, éstas debieron suponer un ejemplo llamativo de falta de intriga. Todavía en 1861 Valera vuelve a usar en *Mariquita y Antonio* los mismos argumentos que nuestra autora, aunque teñidos de esa particular ironía suya:

> Si yo estuviera aquí fantaseando a mi antojo una historia fingida, tal vez podría acusarme el lector de que hasta ahora no ha sucedido nada, acostumbrado como debe de estar a que sucedan en las novelas desde el comienzo los lances más inauditos, pero yo me debo disculpar con que esto no es novela más que en el título, siendo en el fondo verdadera historia, en la cual quiero y debo ir con pausa, reposo, relatando hasta los ápices más diminutos, importantes todos, a mi ver, a la perfecta inteligencia y conocimiento de mis personajes y de los casos y peripecias que les ocurran[192].

Obviamente, en el caso de Fernán Caballero la voluntad explícita de detener la acción no está aún expresada con ironía, sino que supone una toma de postura frente a la norma de su tiempo. Su constante reflexionar sobre el ejercicio novelístico le hizo consciente de que las posibilidades del modelo goetheano frente al modelo folletinesco; Goethe había afirmado en el *Wilhelm Meister* que

> En la novela deben presentarse principalmente sentimientos y situaciones; en el drama, caracteres y hechos. La novela debe transcurrir lentamente, y los sentimientos del héroe, de alguna manera, retener la tendencia de la totalidad hacia la resolución final. El drama debe ir rápido y el carácter del héroe debe apresurarse hacia la conclusión[193]

191. Russell P. Sebold, «Fernán Caballero: Entre cuento y cuadro de costumbres», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla, 1998, 181-96; 182.

192. Juan Valera, *Mariquita y Antonio*, cit., capítulo VII: «Ejercicios literarios». *El Contemporáneo*, nº 65, jueves 7 de marzo de 1861, 1. La ironía metaliteraria se tiñe de efectos paródicos cuando en el capítulo X («El purgatorio») afirma: «Si escribiese yo una novela y no una verdadera historia, haría muy mal en decir que Antonio comía y dormía estando enamorado; esto sería contra todas las reglas del arte; pero escribo sucesos reales, y antes quiero faltar a las reglas susodichas que faltar a la verdad ni apartarme de ella el canto de un peso duro.» *El Contemporáneo*, nº 80, domingo 24 de marzo de 1861, 1.

193. Goethe, *Wilhelm Meister*, en *Romane und Novelle I, Werke*, Hamburger Ausgabe, München, dtv, 1998, vol. VII, 307s. La traducción es nuestra.

Fernán Caballero escribe en su «Carta a mi lector de las Batuecas» con que prologa *Clemencia*:

> la novela vive esencialmente de caracteres y descripciones. ¡Cosa extraña! Es de todas las composiciones literarias la que menos necesita de acción; no puede, en verdad, prescindir de tener alguna, pero con poco, muy poco, le basta. (Ap. 522)

Acompaña la reflexión con una cita de J. A. David que redunda sobre la distinción goetheana: «A los poetas dramáticos pertenece la acción, y a los novelistas el análisis del corazón». Para Fernán Caballero resultaba ridícula la acumulación de peripecias que, jugando a las casualidades y caprichosas incongruencias, dotaba a las obras de una cohesión interna basada sólo en las intervenciones del *deus ex machina* y su parentela de extravagancias literarias. Frente a ello, el personaje de la marquesa de Guadalcanal propone una fórmula mucho más «natural», cuando en el capítulo IV de la segunda parte de *La Gaviota,* a propósito del «desenlace *romancesco* [que] puede tener una novela» dictamina:

> –El tiempo –…–; el tiempo, que da fin de todo, por más que digan los novelistas que sueñan en lugar de observar.

Fue este criterio el que Fernán Caballero siguió en muchas obras que alcanzan su final por la simple intervención del tiempo. Ocurre en tres de las que se incluyen en esta edición: en *La Gaviota,* donde el tiempo se encarga de poner las cosas en su sitio; también en *Un servilón y un liberalito,* cuyo último capítulo se sitúa 18 años después de la acción principal (véase US 482, donde el Tiempo se presenta como «rey coronado»); y en *Una en otra* los saltos temporales sirven como fórmula de encadenamiento de los distintos sucesos que les ocurren a los personajes de Dos Hermanas. Sin embargo, la poética del cuento, frente a la novela, preferirá, como en *La hija del sol,* una tensión temporal que precipite los acontecimientos y cifre en el episodio final el nervio de la acción, como explicó la propia autora coincidiendo en ello con las teorías de Goethe o de Poe.

Galdós fue consciente de la enorme importancia que para el significado final de la obra tenía el proceso de la *dispositio*[194], pero, salvando las distancias, ya Fernán Caballero concede mayor categoría y dedica más esfuerzo a estructurar la obra que a abultar la tensión argumental. Y ello porque es conocedora, aunque tal vez intuitivamente, de que el sentido final se obtiene de la relación entre los elementos, que cobran significado (también los cuentos intercalados, los refranes, las escenas particulares) en el conjunto. De su organización dependerá que el lector los asuma como voces de una lección coral que pretende transmitirle

194. En este sentido es muy interesante el trabajo de Teresa Barjau y Joaquim Parellada Casas: «La génesis de *Tormento* a partir de los manuscritos», *Isidora: revista de estudios galdosianos* 9 (2009) 49-64.

una enseñanza. Como explica la narratología, la *historia* presenta los hechos y datos, es referencial; sin embargo, el *discurso*, en *dispositio*, ordena la aparición de los hechos dentro de la obra y convierte el argumento en un relato retórico que tiene que ver con la persuasión. A través de la *dispositio* el autor procura *mover* la posición del lector. En este ejercicio muestra su presencia y sus intenciones, muy explícitamente en el caso de Fernán, que edifica con las escenas y motivos populares que ha recopilado una construcción en la que su mismo personaje narrador sirve de argamasa al conjunto; y ello a través de digresiones, intervenciones y sermones con los que guía directa y francamente la lectura.

REFLEXIONES E IRONÍAS NOVELESCAS

Las intervenciones del narrador en el relato nos introducen en el último asunto de la poética novelesca de Fernán Caballero que habrá ocasión de tratar aquí: la presencia autorial en la obra y los juegos metaficticios. Ambos se combinaron ya en los episodios cervantinos que fueron modelo para Sterne en el *Tristram Shandy,* a su vez referente del Diderot de *Jacques el fatalista.* Pero sin alcanzar salvo en contadas ocasiones la excelencia de aquellas complejas ironías, la novela siempre había reflexionado sobre su condición y es por naturaleza metanovelesca. Lo fue también en la investigación sobre las posibilidades de la ficción para acercarnos a la realidad que se estaba desarrollando en los años creativos de nuestra autora y de la que ella participó. Conforme el proceso de búsqueda de la verdad novelesca fue haciéndose progresivamente más evidente, las propias obras se convirtieron en lugar de discusión sobre la condición de la realidad y sobre su intención de poseerla, incluidas las de Cecilia Böhl.

De otro lado, y como ha estudiado Jean-François Botrel, el espectacular aumento en el número y las expectativas de los lectores y en las condiciones de recepción afectaron de manera determinante a los autores y a su actitud[195]. Las novelas folletinescas, en su intención de estrechar relaciones con sus consumidores, estaban experimentando también con la voz narradora. Según explica Ferreras, «la novela por entregas sólo tiene un autor que se llama lector»[196], y ello precisamente por la forma de comercialización del género. Consciente de su dependencia de las ventas, el autor intenta atraer a su público no sólo hacia el interés de la trama, sino también hacerlo cómplice e interesarlo por el propio proceso creativo, con intromisiones metanarrativas que van explicando las dificultades de la tarea. El resultado es –en palabras de Isabel Román– que «la relación entre autor y lector, situados en el plano contextual, se materializa en el plano discursivo, facilitando la existencia de una estrecha familiaridad entre ambos elementos que favorece la fidelidad del lector»[197].

195. J. F. Botrel, «Los nuevos lectores en la España del siglo XIX», *Siglo XIX* 2 (1996), 47-62.
196. I. Ferreras, *La novela por entregas: 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972, 22.
197. I. Román, *Historia interna…*, I, cit., 175-6.

Si en la novelística de Fernán Caballero es evidente el reflejo de este recurso folletinesco, tampoco puede olvidarse la influencia que pudo tener en ella una de las características fundamentales del costumbrismo también condicionada por su modo de publicación: la primera persona narradora presente en el relato que dirigiéndose continuamente al lector establece con él una relación muy viva. En el costumbrismo «el nivel contextual y el nivel discursivo de la enunciación aparecen, más que en cualquier otro tipo de literatura, íntimamente unidos, relacionados a través de la figura del narrador»[198]. Éste trae al nivel discursivo la figura autorial y al receptor mismo de la obra: ambos aparecen en el discurso hasta convertir al lector en un personaje fundamental, como lo es el propio autor. Ello conduce en el caso de Larra –que Isabel Román ejemplifica con maestría–, a una intensa identificación del hombre con el autor y el narrador. Como resultado, la realidad intratextual no se vive como algo ficticio, sino como parte del mundo del lector y del narrador, convertido en el centro de esa realidad.

Como en el folletín y en los artículos costumbristas, y también como había sido frecuente en la novela sentimental, la incursión de la voz narradora en el relato es una de las características más significativas de las obras de Fernán Caballero. Interviene en ellas tanto en su presentación y explicación previa (a través de prólogos y advertencias preliminares) como en otras formas paratextuales (entre las que las notas a pie de página son uno de los recursos más frecuentes); pero sobre todo interrumpiendo la trama en lo que Romero Tobar llama *excursos* y define como presencia del autor en la obra a través de «comentarios y explicaciones de finalidad docente» de forma directa o desdoblado en la voz del narrador omnisciente[199]. Este tipo de prácticas, al perturbar constantemente el pacto de la ficción, impedían que el lector pudiera sumergirse en el relato. Sólo a través de la experimentación con la instancia narrativa y las formas de la enunciación –señala Romero Tobar– se logró superar esta fatigosa presencia y llegar a la ficción autónoma de la novela realista.

Cecilia Böhl pertenecía a la generación anterior al Realismo y sólo en algunos de sus mejores momentos narrativos llegó a construir un universo de ficción emancipado de Fernán Caballero. Este seudónimo le había servido para dar nombre a un autor implícito (tanto en los casos en los que éste actúa como narrador extradiegético como en aquellos en los que otras voces asumen ese papel[200]) que llega a ser el verdadero protagonista, como instancia narrativa intermedia entre el observador que cuenta la realidad que ve y el demiurgo que impone el desarrollo de la acción. Ambas posiciones se entorpecen mutuamente y la novela encuentra obstáculos en las continuas intromisiones de este personaje autorial, que interviene con declaraciones narratológicas –y también ideológicas– para orientar al lector. En *La Gaviota*, *La familia de Alvareda* o *Elia*

198. Ibid., 221.
199. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, cit., 153-4.
200. Montes Doncel, *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, cit., 160 y 162.

la instancia narradora propia del costumbrismo se adapta a la personalidad de este narrador omnisciente cuya intensa presencia se respira en todas las páginas de la escritora y que busca obsesivamente ser comprendido y aceptado en su función didáctica. Ello es lo que le conduce a intervenir sin descanso, solicitando que se le interprete con justicia y de acuerdo a sus intenciones. En «Una palabra del autor al lector», prólogo a *Elia*, comienza haciendo referencia al título de estas palabras preliminares:

> Este [lector] podrá no ser siempre benévolo; y en verdad que el que se atreve a arrostrar la publicidad sin que nadie se lo mande, no tiene motivo para exigir que lo sea. El derecho del lector es ser juez; bueno o malo, juez es sin que nadie se lo quite. La benevolencia es un favor. Pedirla, es una atención a la que no debe faltar ningún autor que haya leído a lord Chesterfield.
>
> Deseamos salir al encuentro de alguno de los muchos cargos que, sin ser malévolo, podrá hacernos el lector y que debilitarán algunas explicaciones o descargos del autor.
>
> Dice Balzac: «¿Quién podrá lisonjearse de ser siempre comprendido? Morimos todos desconocidos. Esta es la muerte de las mujeres y de los autores». ¡Cuán cierto es esto! (Ap. 515-6)

No es esta la única ocasión en que la escritora recurre a esa misma cita de Balzac para dejar constancia de lo incomprendida que se sentía y de la tristeza que ello le procuraba. Necesitada de un lector benévolo, y sabedora de que no podía aspirar a que lo fuera siempre el público, se forjó un lector cómplice y a la medida, su *lector de las Batuecas*, al que incorporó con solicitud casi maternal en algunas de sus creaciones especialmente en *Lágrimas*, donde lo convierte en querido y constante interlocutor:

> Cuando se pasa al *ísimo*, *bellísimo*, *excelentísimo*, tente por sabido, bellísimo lector de las Batuecas, (pues para nosotros lo eres, aunque no tengas un cuarto en tu faltriquera)[201].

El *lector de las Batuecas* le proporcionaba la seguridad que necesitaba para disfrutar de la comunicación cómplice que era su ambición, una relación privada y

201. Fernán Caballero, *Lágrimas*, OC II, 115. Especialmente el capítulo XXVI se construye como un diálogo con el lector que casi recuerda a *Jacques el fatalista*, despojado obviamente de su cinismo: «Lector, tú eres muy preguntón; te advertimos que preguntar es de mal tono./ ¿No sabes, lector de las más remotas Batuecas, que en el siglo de las luces todos nacen sabiendo, que en su vida preguntan los hijos del diez y nueve, sino *en que día estamos hoy*? Van a creer que tienes más de cincuenta años y que naciste en el siglo pasado. [...] Un autor francés ha dicho: «Las preguntas demuestran los alcances o extensión del entendimiento, y las respuestas su agudeza.» Ten, pues, presente que las tuyas no demuestran la más mínima extensión, y no quieras comprometernos a que se diga lo propio de nuestras respuestas en punto a agudeza.» Ibid., 212-213.

amistosa, en la que autora y lector compartían ideología, convicciones y punto de vista. Por lo que de él nos dejó conocer, Cecilia lo imaginaba hijo de esa burguesía que es la habitual lectora de sus obras, culto pero no erudito, reflexivo sin llegar a pedante[202], sensible y poético aunque enemigo de los extremos sentimentales y sobre todo católico y conservador. Esto es: el *lector de las Batuecas* es una traslación a la instancia receptora de la figura que creó para la instancia autorial, o dicho en otras palabras, el *lector de las Batuecas* es el doble de *Fernán Caballero*, ambos personajes con los que Cecilia Böhl de Faber encarnó en el discurso narrativo a los interlocutores de la comunicación literaria. Gracias a su extraordinario parecido, aquella comunicación estaba fuera de peligro y no cabían los malentendidos, las tergiversaciones y los errores de juicio que sí tuvo que soportar cuando la leían –y la criticaban– los «distintos». Temerosa de aquellos, escribe en carta a Miguel Carvajal de 13 de abril de 1853: «No puede una ser juzgada sino por sus pares» (V 47)[203]. El mismo año, quejándose –sin razón– de su escaso éxito a la condesa de Velle, le dice: podéis «probar a Fernán que si no ha hallado recompensas ni simpatías en el público, ha hallado una simpática amiga» (V 59). Lectores amigos, sus iguales, sus cómplices, son los únicos que quiere esta autora temerosa siempre de las críticas y los ataques, que tanto tiempo tardase en dar publicidad a sus obras –conocidas sin embargo mucho antes en el breve círculo de sus familiares y amistades entre los que sí las difundió desde temprano–.

Lo que la Escuela de Constanza denominó el «lector implícito» tiene un perfil determinado e incluso unos rasgos muy marcados para cada autor: los escritores suelen imaginar que escriben para alguien de su misma clase y con quien comparten convicciones; particularmente ocurre así en el caso de los novelistas, cuyo público es más fiel y seguro[204]. De ahí que con frecuencia ese «lector implícito» se haga «lector explícito» en las muchas llamadas en segunda persona con las que el autor reclama su atención, bien de forma directa, bien a través de los conocidos subrayados, uso de cursivas o comillas, glosas, etc. El lector es invitado a entrar en el plano del discurso, como si la ficción no fuera tal, sino una realidad perfectamente observable de cuya visión ambos participan en complicidad.

Gullón se plantea que «siendo el lector en la novela una creación del narrador ha de corresponderse de algún modo con lo que el narrador sea. A un narrador familiar corresponderá un lector amigo; el narrador proselitista ha de contar y dirigirse a un lector persuadible»[205]. Fernán Caballero buscó ese lector

202. «Lector de las Batuecas, habrás notado que hemos tomado mucha confianza contigo, lo cual es porque nos eres simpático, y nos interesamos por ti, y queremos instruirte. No es que no sepas acaso más que nosotros, lo que es muy probable, pero de cierto no sabes una porción de palabras, entradas de contrabando, sin que autoricen su introducción ni aranceles, ni amnistía, ni indulto.» Fernán Caballero, *Lágrimas*, OC II, 144-145.

203. En la carta a Barrantes que incluimos en el Apéndice (Ap. 574-580), defendiéndose de su juicio, insiste en la misma idea: «gradúo que cada cual es mejor juzgado por sus pares».

204. Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, 26.

205. Ibid.

ya previamente persuadido, rechazando en todas las ocasiones que así se lo propusieron críticos y amistades literarias escribir para «todos»[206]. Prefería reducir el círculo de sus receptores antes que sufrir los posibles desencuentros que lectores menos adeptos podían procurarle. Como pide a Vicente Barrantes con argumentos similares a los que emplea con su amigo Hartzenbusch (H 12):

> deje a mis ideas *antiactuales* su rinconcito al sol de Dios en la palestra que con tanta arrogancia tienen invadida las actuales, que para todos hay lugar en ella. (Ap. 580)

En aquel «rinconcito al sol de Dios» se sentaba su lector implícito –y explícito muchas veces– que se le fue haciendo imprescindible y en el que, con cada vez mayor ansiedad, buscó respaldo:

> Vivimos en la dulce ilusión de tener un lector en las Batuecas, al que mentalmente nos dirigiremos más de una vez; una de ellas es ahora, para decirle que bien puede ser el hombre más instruido y sabio, tener ideas y sentimientos elevados: si no sabe estas y otras palabras, puede estar seguro de que se le condenará por esos ilustrados de tres al cuarto que creen está la cultura en semejantes superficialidades, a imitar a Sócrates, en exclamar: *sé que nada sé*[207].

La mayoría de los excursos surge en el desarrollo mismo del relato y entran en relación dialéctica con la tensión de la trama, consciente la autora de que aquellos comentarios ralentizan e incluso detienen la acción novelesca. En algunos casos son solicitados por el lector explícito («Mas antes de pasar adelante, tenemos acá que satisfacer tu curiosidad, lector de las Batuecas, que se ha despertado con las palabras de que nos hemos valido»[208]). En otros, sin embargo, son abortados por la conciencia sobre las expectativas lectoras. La narración se debate con la digresión en un juego metaficticio y consciente:

> Volvamos a la narración, puesto que nos echan en cara nuestras digresiones. ¡A narrar, a narrar! ¡Al sembrado y a sembrar patatas! Las digresiones están de más, que también en literatura hay hombres positivos. ¡Digresiones! ¡Pues no es nada! La prosa se escandaliza; la narración se indigna; el verso grita: ¡usurpación!; el tiempo pide estrecha cuenta, el interés reniega de estos jaramagos parásitos y la atención dice que no quiere vagar como un papanatas, sino que quiere caminos de hierro para estar al nivel de los adelantos de la época.[209]

206. El propio Antonio Arrom, según cuenta en carta a Hartzenbusch (H 135), le había propuesto «escribir alg[o] a lo menos al alcance de todos, y yo no puedo».
207. Fernán Caballero, *Lágrimas*, OC II, 114.
208. Fernán Caballero, *Lágrimas*, OC II, 212.
209. Fernán Caballero, *Simón Verde*, OC IV, 88.

Muchas veces se le habían reprochado a Fernán Caballero estos «elementos gratuitos» que no contribuían a la trama y que la autora justifica recordando que era uso habitual entre los grandes escritores de su tiempo: Balzac también lo hacía y «el gran Dumas ha dado en una de sus obras una receta de tortilla; séanos permitido poner una de *budín* en boca de un ama de llaves»[210]. En *Con mal o con bien* dedica una larguísima digresión a Teófilo Gautier reprochándole un artículo de *L'Artiste* de septiembre de 1853 en el que había defendido las corridas de toros con entusiasmo. Cecilia, siempre antitaurina, destina varias páginas a comentar el artículo en una larga digresión que presenta con estas palabras:

> Esta es la ocasión perentoria de hacer una digresión. El autor tiene todo derecho para hacer cuantas quiera, así como el lector tiene el de no leerlas. El romanticismo, que define Victor Hugo diciendo que es la libertad en literatura, nos da derecho a hacer digresiones, así como se lo ha dado a Karr, tan querido del público, y a otros que llaman novela a un conjunto de digresiones diversas y que a veces no tienen la más mínima relación con el fondo ni con la idea del asunto primordial[211].

Las críticas que recibió por esta injerencia de la voz autorial en el relato, al que contaminaba de excrecencias ajenas a su tejido, fueron en su caso particularmente frecuentes y se debieron, según Alborg, a que «el sermoneo adoctrinador es en ella más lamentable porque sus condiciones de novelista eran excelsas»; sus contemporáneos, aunque aficionados a la misma práctica, no despertaron las mismas expectativas en su tiempo ni tampoco entre los estudiosos posteriores: su mediocridad no les ha hecho merecedores de perdurar en la historia literaria[212]. Sin embargo, en la prosa de Fernán estas digresiones y sermones pesan de forma significativa, y ello también porque aunque pueden encontrarse casos de comentarios interesantes que abordan cuestiones teóricas sobre la novela, reflexiones sociales e incluso políticas sobre el país y los problemas de su tiempo, los excursos más abundantes se dedican a catequizar en un tono paternalista que resulta reiterativo, sobre todo porque «asume[n] el mismo discurso de los actores valorizados positivamente por el texto»[213]. Muy lejos de la digresión romántica que vemos en Espronceda, Larra, Miguel de los Santos Álvarez o el primer Rivas y que servía como juego irónico entre narrador y narratario, en Fernán son más un recurso folletinesco que refuerza el discurso ideológico: la *verdad* original de la que parte y la Musa cristiana que le inspira impiden cualquier forma de relativismo en todas las cuestiones –que son la mayoría de las representadas– que afecten a la moral o a la fe. Así, la rígida rei-

210. Fernán Caballero, *Elia*, OC III, 70.
211. Fernán Caballero, *Con mal o con bien, a los tuyos te ten*, OC III, 305.
212. J. L. Alborg, *Historia de la literatura española. Realismo y Naturalismo*, cit., 452 y 454.
213. María Paz Yáñez, «Los cuentos de *La gaviota*: Punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero», en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang, 1995, 238-262; 240.

teración de las ideas a través de la intervención directa de la voz narrativa daba a sus obras un tono de catecismo que sólo valoró positivamente Fermín de la Puente[214]. El defecto resultaba tan gravoso sobre el conjunto que muchos de los propios correligionarios que apoyaban sus doctrinas e incluso su misión vinieron a criticarlo. Joaquín Francisco Pacheco en el prólogo a las *Relaciones* y tras el elogioso discurso inicial, se detiene en el defecto que más ha pesado en la fama de la autora:

> Quizás hay en él –porque queremos ser completamente sinceros,– quizás hay en él un defecto mayor que los indicados; mayor, por lo menos, bajo el punto de vista del arte, y con relación al propio fin que le mueve y lo anima en sus propósitos. Tal es el de suspender o abandonar a veces el papel de narrador, para convertirse en el de maestro de moral; el de no contentarse con que la enseñanza de ésta se derive naturalmente de los hechos referidos, y que la saque o deduzca de ellos el lector: avanzando, por el contrario, a presentársela, a dársela, y no sólo en alguna exclamación o reflexión corta y breve, sino en razonamientos, en explicaciones, en tono de predicador o más bien de controversista. Yo bien alcanzo que cuando FERNÁN CABALLERO toma ese camino, su doctrina es buena, puro su intento, motivada por lo común su obra; pero aún así y todo, creo que ganarían artísticamente sus libros en que no se dejara ir por esa pendiente que le arrastra, y que de seguro no perderían nada en el propio objeto moral, pues que las consecuencias que él no sacase las sacaríamos todos a nuestra vez, y sin duda con mayor gusto, y sin duda también con mayor provecho[215].

Aunque en general la autora mereció estas reconvenciones que le han venido haciendo desde sus contemporáneos hasta la crítica actual, pasando por los maestros de la generación realista, también pueden reconocerse en las intervenciones autoriales y en general en la actitud reflexiva con la que el narrador participa en la ficción, ciertos matices irónicos que, como señala Mª Paz Yáñez, «en una primera lectura pasan desapercibidos»[216]. Así por ejemplo ocurre en las ocasiones en las que se nos ofrece acompañar al narrador en el escenario de la acción y observar junto a él los acontecimientos de los que es testigo:

214. En el prólogo a *Cosa cumplida solo en la otra vida*: «Esta, –que no es novela– esta conferencia, estos Diálogos, que creemos sin modelo, o diferentes y superiores a todo modelo, puesto que en ellos no sólo hablan y juzgan los interlocutores, sino que a su vista vive la vida y obra la Providencia; este sencillo interior, estas nimiedades que el autor decía, tienen, aun sin pretenderlo él, más altos alcances; y son, no diremos un tratado moral, son la vida práctica, iluminada y consolada por la luz del Evangelio, y dan lugar a más meditaciones que muchos libros ascéticos, ya sobre los hechos de la vida, ya sobre muchas de las verdades y de las virtudes católicas. Esta es la luz a que ha escrito el autor; he aquí con la que debe ser juzgada su obra.» Fermín de la Puente y Apezechea, «Introducción a los Diálogos», en Fernán Caballero, *Cosa cumplida…*, Madrid, Mellado, 1862, X-XI.

215. Pacheco, prólogo a *Relaciones. La estrella de Vandalia. ¡Pobre Dolores!*, cit., XXIII-XXIV.

216. María Paz Yáñez, «Los cuentos de *La gaviota…*», cit., 240.

> Si el lector quiere, antes de que nos separemos para siempre, echar otra ojeada sobre aquel rinconcillo de la tierra llamada Villamar […], le conduciremos allá, sin que tenga que pensar en fatigas ni gastos de viaje. (G 283)
>
> Mas si interesase ahora a alguno de nuestros lectores penetrar con nosotros en su recinto, le serviremos gustosos de cicerone. Haremos aun más: toda vez que en ello le complazcamos, le haremos conocer a sus moradores y tendremos, según la expresión de una amiga nuestra de infinito talento y gracia, un rato de comadreo (US 430).

La presencia de estos elementos irónicos sirve siempre para demostrar que la ficción es una construcción de la que el lector participa voluntariamente, pues Fernán Caballero no pretende validar el estatuto ficcional, sino, por el contrario, combatirlo desde la *verdad* cristiana y la realidad de los hechos. Es por tanto coherente con esta intención la incorporación a la narración de todas estas fórmulas que hacen manifiesto el artificio. Con la parábasis o comentarios al lector, el autor se inmiscuye e interrumpe la ilusión fictiva, según explica Paul de Man. El efecto que produce, además de hacer más efectiva y poderosa la comunicación entre autor y lector, es impedir que el segundo confunda la ficción con la realidad, al demostrar que la experiencia estética es artificial y que el pacto de ficción ha creado una ilusión de verdad que sólo vale en el interior del texto[217].

La reflexión sobre la naturaleza de lo novelesco que incorpora a las obras llega a veces a alcanzar un excepcional grado de ironía cuando se desarrollan juegos de metaficción, más interesantes cuando la autora no interviene en el relato de forma directa a través de Fernán Caballero, sino cuando lo hace desde las voces de los personajes, en particular de varios *alter ego* femeninos que en las páginas de sus novelas dan sus correspondientes versiones sobre cómo debe ser una novela o cómo debe relatarse una narración. Uno de los lugares más relevantes de la obra fernandiana en lo que toca a metaficción es el coloquio en la tertulia de la condesa de Algar sobre la novela que llena el capítulo IV de la segunda parte de *La Gaviota*. Las tertulias elegantes, escenarios frecuentes en las novelas de Cecilia Böhl, son lugares espléndidos para, sin romper explícitamente el pacto de la ficción, insertar digresiones por boca de los personajes y también para introducir cuentos u otros géneros breves folclóricos a los que era tan afecta: chascarrillos, anécdotas, chistes. En este caso el asunto del diálogo –la novela– y el propósito de escribir una entre los varios personajes que intervienen proporciona la posibilidad de contrastar distintos punto de vista: cada personaje

217. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1983, 218-219. Gary Handwerk, «Romantic irony», *The Cambridge History of Literary Criticism: Romanticism*, vol 5; ed. de Marshall Brown. Cambridge UP, 2000, 203-225; 206; E. Behler, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge UP, 1993, 149-150. María L. Quiroz Taub defiende que en Fernán Caballero se puede observar un uso de la ironía de raíces schlegelianas: «Estética literaria alemana en *La Gaviota*: Un discurso nacionalista», *Decimonónica* 7 (2010) 1, 21-39; 35.

tiene una posición que el joven Rafael se propone conciliar con el resto sin que al final el resultado sea suficientemente coherente ni preciso, dejando un gusto coral en el que participan distintas versiones y opciones narrativas.

La ironía que se desprende de este episodio metanovelesco tiene su asiento en la distancia entre la propia *Gaviota* y la receta que en esta conversación se elabora para defender una tipología novelesca, expuesta por Rafael en un pasaje que la crítica ha considerado sirve para la expresión de los valores e intenciones literarias de la autora. Sin embargo, es notoria la contradicción irónica entre dicha exposición teórica y la supuesta puesta en práctica del propio Rafael cuando intenta delinear la peripecia de su novela[218], de la misma manera que lo es la distancia entre la idea que parece defenderse y el desarrollo de la propia *Gaviota*, que no cumple con muchas de las condiciones que los personajes habían puesto al género. La originalidad del pasaje descansa en que Fernán Caballero traslada a esta conversación ficticia las condiciones del contexto comunicativo literario: autor, obra y lector, demostrando en última instancia, y a la manera cervantina, que el espacio de la literatura es un marco ilusorio en el que ella pintaba verdades tomadas *del natural*.

218. Dichas contradicciones han sido observadas por varios críticos, pero sobre todo analizadas directamente por Miñana: «Fernán Caballero contra Cecilia Böhl de Faber...», cit.

LAS OBRAS DE FERNÁN CABALLERO

> Tanto mis tres novelas grandes como las narraciones más breves nacen en la noche, como las mariposas nocturnas, y desaparecerán en la noche.
>
> Cecilia Böhl. Carta a Julius

En los apenas tres lustros que van de 1849, fecha de publicación de *La Gaviota*, a 1863, cuando salieron *La Farisea* y *Las dos Gracias*, vieron la luz casi todas las obras de Fernán Caballero. La mayoría de sus títulos importantes se editaron prácticamente sin intermisión: *La Gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Una en otra* y *Elia* son de 1849. De 1850 *Lágrimas*, *Cosa cumplida* y *Callar en vida y perdonar en muerte*; *Clemencia*, la última novela larga, de 1852, como la colección de *Cuadros de costumbres populares andaluces*. Al año siguiente publica *Simón Verde* y *Un verano en Bornos*; y en 1855 *La Estrella de Vandalia* y *Un servilón y un liberalito*.

Como la crítica se ha encargado de advertir, la rápida sucesión de obras –sobre todo la aparición de cuatro novelas en los últimos ocho meses de 1849–, sólo se puede explicar porque Cecilia Böhl venía preparando sus escritos desde hacía mucho tiempo atrás, con lo que ello implica de falta de sincronía entre los años de publicación y los de creación. Ello debe ser tenido en cuenta al buscar su lugar en la historia literaria: la perspectiva cronológica desde la que se enmarca y contextualiza está elaborada sólo desde el punto de vista de su recepción, sin considerar que las obras son en algunos casos bastante anteriores a la fecha en que fueron publicadas. En este sentido resulta interesante observar que una contemporánea de la que José Luis Varela llama primera generación romántica (Rivas es sólo cinco años mayor que ella, Bretón nace en el mismo año y Espronceda, Larra, Estébanez o Mesonero son más jóvenes) fue la pionera en la renovación novelística de su tiempo. Y sin embargo suele ser habitual que, precisamente por ese papel innovador, se la suela juzgar en relación no

tanto con los que compartieron generación y formación, sino comparándola con los autores realistas de 1870 y 1880 para incidir desde una perspectiva cronológica injustificada en todo lo que no logró alcanzar y sólo llegaron a poner en práctica los grandes novelistas posteriores.

Javier Herrero ha sido quien más insistiera en este punto, recordando que «gran parte de la obra de Cecilia es anterior a los costumbristas y a Balzac»[219], con lo que se enfrenta a la opinión común que juzga a Fernán como resultado del costumbrismo y de la influencia de los novelistas franceses de la *roman de mœurs*. Sin embargo, según Herrero,

> Cualquiera que sea la influencia que esos autores hayan podido ejercer en la composición de algunas de sus obras mayores, su arte, con sus características fundamentales de pintar realísticamente el mundo que le rodea, ya tenía una realidad sustantiva cuando se popularizan en España las narraciones costumbristas o la novela de Balzac y Sué[220].

La que Montesinos llama «vasta zona penumbrosa»[221] durante la que se gestaron y prepararon muchos de sus escritos, debió iniciarse, según Herrero y Montoto, en la década de los años veinte y probablemente tuviera entre sus primeros apuntes el relato «La mère. La Bataille de Trafalgar»[222]. Los datos que proporcionan la correspondencia y las propias confesiones de la autora parecen confirmar que ocurrió entre 1822 y 1835, período de su matrimonio con el marqués de Arco-Hermoso transcurrido entre la residencia sevillana y sobre todo en la finca de Dos Hermanas. Durante aquel tiempo debió escribir bastantes piezas narrativas –de las que da razón en una carta a su madre– y disfrutar de las recopilaciones folclóricas (aquella labor *recolectora* que tanto le gustaba). Francisca Larrea probablemente actuó ese tiempo de traductora y colaboradora, hasta incluso de editora, pues en 1835 envía una traducción del relato «La madre o El combate de Trafalgar» a *El Artista*, firmado por C.B. Gracias a la correspondencia de Washington Irving con Böhl a raíz de la publicación de los *Cuentos de la Alambra* en 1832 (en las que el orgulloso padre le cuenta que su hija sigue dedicándose a «trazar algunos bosquejos de la sociedad española y sus costumbres»)[223], y por las cartas a Julius sabemos que entonces Cecilia había escrito *La noche de navidad*, *Los dos amigos*, *La madre*, *El marinero*, *El sochantre*, *Sola*, *El exvoto* y *Magdalena*. También las cartas a Hartzenbusch autorizan a creer que

219. J. Herrero, *Fernán Caballero*, cit., 288.

220. Ibid., 16.

221. Montesinos, *Fernán Caballero*, cit., 5.

222. Herrero, *Fernán Caballero*, cit., 306-7 y 333; Montoto, *Fernán Caballero*, cit., 139. Según Castro y Calvo deduce de una de las cartas de la autora a Hartzenbusch, «su primera obra escrita recién casada en su primer matrimonio es *Magdalena*», con lo que Cecilia hubiera empezado a escribir «poco más o menos, a los dieciséis años». J.M. Castro, Estudio preliminar a las *Obras completas*, cit., LXXVIII.

223. Montoto, *Fernán Caballero*, cit. 160.

durante los años treinta y cuarenta Cecilia escribió multitud de escenas, cuadros, anécdotas, narraciones, apuntes folclóricos, y que tenía terminados *La familia de Alvareda* en alemán y *Elia* en francés[224]; esta última novela, según escribe en la carta a Julius, había gustado mucho a su madre, y Francisca Larrea murió en 1838. En 1840 el relato *Sola*, que Böhl había enviado al mismo Dr. Julius, se publicó anónimo en las *Literarische und kritische Blätter der Börsenhalle*, probablemente por intermediación de aquel amigo alemán[225]. En conclusión, debemos imaginar que varias de las obras de Cecilia fueron compuestas contemporáneamente al *Don Álvaro* (1835), *Los amantes de Teruel* (1837) o *El doncel don Enrique el Doliente* (1834).

Las razones por las que su autora no se decidió a dar aquellas obras a luz –salvo en el caso de *Sola*, publicada anónimamente y en el extranjero– no podrán nunca dilucidarse completamente, pues los datos sólo nos permiten imaginar a una Cecilia con fuerte vocación creativa que reserva su pasión al territorio privado y familiar. Pudo tener que ver en esta decisión la postura de Francisco Ruiz del Arco, marqués de Arco-Hermoso, o incluso se ha sostenido –apoyándose en información de la propia autora– que el propio Böhl fuera contrario a la publicidad de aquellos escritos. Lo cierto es que no se determinó a convertirse en «escritora» hasta después de la muerte de su segundo marido y de la de su padre y después de su boda con Antonio Arrom, que, según cuenta en varias de sus cartas, apoyó aquella vocación e incluso colaboró con ella ilustrando algunas de sus obras.

Fue durante los años de aquel matrimonio, muchos de los cuales pasó en soledad, cuando Cecilia se concentró en su actividad creativa. La vida social que llevara junto a Arco-Hermoso se había visto reducida por aquel nuevo enlace tan poco convencional y el cierto retiro en que vive le proporciona la «habitación propia» en que Virginia Woolf cifra la condición necesaria para la mujer escritora.

> ¿Cómo he llegado a escribir? ¿Qué me indujo a ello? No sé, pero veamos el recuerdo. Sí: una acumulación de desgracias y contratiempos, los más complicados y amargos, entre los que se hallaba la precisión de mudar de domicilio, concretaron mi existencia hasta entonces sociable y expansiva y me hicieron encerrarme y secuestrarme de todo trato. En mi soledad me creé un mundo ficticio en cambio del que ya no veía. Agrupando mis recuerdos en variados cuadros, repasando mis apuntes, [...], rumiando sin espíritu lo pasado, cuando el presente no me ofrecía paso, [...] así creé esta galería con mal pincel pero con exacta semejanza[226].

224. Theodor Heinermann, «Dichtung und Wahrheit uber die *Gaviota* Fernán Caballeros», *Romanische Forschungen*, LIV (1942), 313-324; 314.

225. «Sola», *Literarische und kritische Blätter der Börsenhalle* XIV, (1840), 737-743. Heinermann, «Dichtung…», cit., 316.

226. Montoto, *Fernán Caballero,* cit., 238-9.

La justificación que en varios casos argumentó para su salida al ruedo literario fue la económica. Distintas cartas y los estudios biográficos ponen de relieve las fuertes dificultades por las que pasó desde 1848: cambios sucesivos de domicilio para aligerar presupuestos, venta de patrimonio, vanos esfuerzos de Arrom para sacar adelante el negocio... El peor momento llega en 1853, cuando vende hasta las joyas de su abuela materna y se ve obligada a pedir un préstamo a su hermana Aurora, casada con Tomás Osborne, quien impone como condición para cualquier ayuda que Arrom se marche del país[227]. Tras la partida de su esposo, Cecilia se concentró en el desesperado intento de buscar amigos que contribuyeran a la difusión de sus obras –que ofrece además a varios periódicos– y son frecuentes por aquellos años las cartas solicitando recomendaciones para sus escritos. Tuvo que recurrir a colaboraciones a veces mal pagadas, como cuando publica en *La Moda*, periódico que según cuenta en carta a su sobrino Tomás Osborne, la trata de forma atroz, «con la más grosera impertinencia» (V 238), a cambio de ridículas sumas[228].

No hay que creer del todo, sin embargo, lo que escribe a la condesa de Velle en carta que Valencina piensa pudo escribir en torno a 1853, donde confiesa que fue la necesidad económica lo que le llevó a decidirse a enviar a Mora su primer manuscrito. En términos melodramáticos se compara allí con aquel personaje novelesco que ha de velar el cadáver de su amada en su buhardilla, sin dinero para enterrarlo, mientras bañado en lágrimas escribe un artículo burlesco para lograr el dinero del entierro: «En parecidas disposiciones se compuso *La Gaviota* y casi todo lo que he escrito. Por eso se hallan como gritos del corazón algunas páginas tan melancólicas en *Lágrimas*» (V 62). Hoy sabemos, por las cartas dirigidas a Hartzenbusch, que no pensaba cobrar nada por *La Gaviota* ni estuvo movida en aquella circunstancia por la necesidad acuciante que aquí describe. Probablemente, y dada la aristocracia de aquella corresponsal, se sintió obligada a justificar su aparición en el mundillo literario con esos argumentos trágicos. Por otra parte, las circunstancias en que fue escrita la misiva, cuando Cecilia se veía necesitada de pedir un favor a la condesa para que ayudase a su marido, invitan a pensar que tendió a exagerar la situación hasta acabar con patetismo:

> Señora, esta carta no es secreta; enséñesela usted [...] a todo el que tenga bastante buen corazón para leerla e influencia o medios de evitar que seamos presa de la miseria. (V 62)

Otro argumento sirvió para justificar sus ambiciones literarias y debió de tener peso en su motivación: según explicaba en diferentes ocasiones y se obser-

227. Carlos Fernández-Shaw, *Antonio Arrom de Ayala, primer cónsul de España en Australia (1853-59) y su esposa Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero.* Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1988.

228. Cfr. M. C. Simón Palmer, «Las finanzas de las escritoras románticas», en *«A zaga de tu huella». Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas.* Málaga, Universidad de Málaga, et al., 2005, vol. I, 597–612.

va en muchas de sus obras, la intención primera con la que comenzó a escribir era la de reivindicar España para un público de lectores extranjeros a quien destinaba sus narraciones («más escribo para los extranjeros que para España, que ya sabe todo lo que refiero», A 141). No es improbable que la visita a Böhl de Washington Irving, a quien su hija dio a leer algunos de sus primeros trabajos, sirviera para animarla en este proyecto, como también su contacto frecuente con viajeros europeos que llegaban a su tertulia espoleados por la imagen pintoresca que el Romanticismo difundió de España.

Simultáneamente, el costumbrismo español estaba reclamando ser suya la tarea de forjar y divulgar dicha imagen para romper esos falsos estereotipos. Esta misma reivindicación es asumida en el prólogo de Fernán Caballero a *La Gaviota*, obra que escribió en francés por ser esta lengua más adecuada al género (véase la carta a Julius, Ap. 550-1) y porque la obra iba destinada al público lector allende los Pirineos. Cuando regala a Latour el cuadro de costumbres *Deudas pagadas* y éste decide publicarlo en *El Reino*, Cecilia se dirige a su editor, Cañete, para pedirle que encargue a la persona que habrá de ocuparse de la impresión que «tuviese la bondad de poner ciertas cosas que para su publicación en España son necesarias», lo que demuestra haber sido escrita la obra para un público extranjero[229]. De la misma manera muchos comentarios y digresiones de sus novelas, como también un buen porcentaje de notas, tienen la función de ayudar a la comprensión de las obras a unos lectores europeos que no conocen las costumbres, paisajes ni hábitos de los españoles. Así en *La Gaviota* explica: «Si damos esta definición de una cosa tan sabida y cotidiana, es no sólo porque es factible que caiga esta relación en manos de algunos que no pertenezcan al gremio de nuestra santa religión católica...» (G 251). O en *Las dos Gracias*, cuando explica la costumbre de que los novios no se hablen delante de los padres, se detiene en aclaraciones innecesarias a los lectores españoles («esta universal e inveterada costumbre tiene varios orígenes...[…] Por esta razón hablan los novios por las rejas»)[230].

Muchos de estos comentarios abordan comparaciones entre las costumbres españolas y europeas, según era técnica propia de un género no novelesco pero sí narrativo: el de los libros de viajes. Cecilia debió conocerlos, pues cita en varias ocasiones el prestigioso *Viaje de España* de Antonio Ponz entre otros. Se trataba de un género muy del gusto de la época y probablemente, por presentarse al margen de la ficción, también de mayor respetabilidad que la novela. En esta línea se escriben el *Manual del viajero español de Madrid a París y Londres* (1851) de Antonio María Segovia, que combina consejos a los viajeros con comparaciones entre las costumbres españolas y las inglesas o francesas, o *París, Lon-*

229. En carta de días después (17 de febrero e 1860) explica a Cañete que el relato va a ser traducido al alemán y le pide que con ese motivo añada al apéndice una carta que le envía, «para que vean los extranjeros que no miento cuando digo que nuestro pueblo es religioso» (A 141). Véase también por ejemplo la nota de la autora a *La Gaviota* de p. 227: la obra había sido escrita para lectores no españoles.

230. Fernán Caballero, *Las dos Gracias*, OC III, 366.

dres, Madrid (1861) de su amigo Eugenio de Ochoa. Usando aquellos mecanismos de la literatura no ficcional, Fernán busca prestigiar sus novelas con tales recursos y separarlas de lo *novelesco*, además de hacerlas comprensibles e interesantes a sus lectores no nacionales, que fueron creciendo en mayor proporción que los españoles, según veremos.

LAS NOVELAS

Como la propia autora distingue en las «Dos palabras al lector» que prologan sus *Relaciones* de 1857, entre sus obras pueden diferenciarse las «novelas de costumbres» (o novelas mayores: *La Gaviota, La familia de Alvareda, Elia, Una en otra, Lágrimas, Clemencia*), de otros géneros narrativos más breves. Las primeras, que denomina usando la expresión usual para las balzaquianas, «*roman de mœurs*, [...] son esencialmente análisis del corazón y estudios psicológicos» (Ap. 535), es decir, que se emparentan con Balzac en género y en la intervención de la psicología (tal como esta se entendía en aquellas fechas, en las que no quedaba aún muy lejana de las hipótesis *fisiognómicas*[231]).

Una de las primeras novelas en escribirse debió ser, según las noticias que tenemos por ahora, *La familia de Alvareda*, al menos en su primitiva versión alemana, a la que siguieron otras posteriores de las que se conservan cuatro; ello permite observar en sus sucesivas redacciones el proceso de escritura de Fernán, del que se ha ocupado el profesor Rodríguez Luis en su valiosa edición de la obra. Al estudio de este proceso contribuyó el descubrimiento, publicado por Hespelt y Williams, de ciertas anotaciones de Washington Irving sobre aquel texto, que confirman el origen folclórico del argumento, recogido por la autora en Dos Hermanas[232]: Cecilia cuenta que compuso lo que imaginamos que sería la base del texto en una sola noche, después de la intensa emoción que le causó escuchar el relato a un testigo. Desde aquel primer escrito hasta la versión corregida que editó Mellado en las *Obras completas* (1861), y que corresponde a su momento más maduro como escritora, puede perseguirse en el recorrido de esta obra el proceso que la llevó desde su primer interés en el folclore, al desarrollo de una poética novelesca innovadora y original.

La obra centra la acción durante la Guerra de la Independencia en el territorio –familiar para la autora– de Dos Hermanas, escenario que sirve a la pin-

231. Lee Fontanella, «Physiognomics in romantic Spain», en AA.VV., *From Dante to García Márquez*, Williamstown, Williams Col., 1987, 100-113.

232. E. H. Hespelt y T. Williams, «Washington Irving's Notes to Fernán Caballero's Stories», *Publications of the Modern Language Association* XXIX (1934), 1129-1139. Sabemos por carta de Irving a Böhl padre del 7 de abril de 1829, que aquel leyó un «manuscrito» de su hija, supuestamente la *Historieta traducida del alemán por una joven española*, que ya contiene la trama de *La familia de Alvareda,* cuya primera redacción alemana no conocemos (según Rodríguez Luis debió ser sólo un borrador), pero sí el texto francés. Rodríguez Luis, Estudio preliminar a *La familia de Alvareda*, cit., 33.

tura de costumbres andaluzas. El ingrediente costumbrista no se manifiesta tanto en la voz narradora, encargada más bien de los excursos moralizantes y constantes juicios sobre personajes y hechos (especialmente hacia el final de la obra), como en la inclusión de escenas populares, refranes y cuentos, que demuestran una importante labor de campo y sirven de aliño a la trama melodramática en la que se integran. A diferencia de lo que ocurrirá en *La Gaviota,* aquí no se insertan los cuadros de costumbres autónomos que la autora tenía preparados, pero que le aconsejaron suprimir[233].

Elia, o la España treinta años ha fue también escrita con anterioridad a su publicación en 1849. Según escribe a Julius, gustó mucho a su madre, y en carta a Hartzenbusch le confiesa que es su novela preferida (H 104-5). La acción transcurre en Sevilla hacia 1813, cuando se espera la vuelta de Fernando VII, situación que da lugar a comentarios históricos e ideológicos: se presenta, como en otras obras suyas, la tensión entre las dos Españas encarnada en distintos personajes, entre los que destacan el de don Narciso, un «horroroso tipo de filósofo volteriano», antirreligioso, «frío, escéptico, sarcástico»; y don Carlos, el enamorado de Elia, un liberal de buen corazón (quizá asociado para ella a la figura de Arco-Hermoso). En esta novela, cercana al género de las novelas morales, las marcas costumbristas se reducen a la inclusión de cuentos y refranes, menos significativos en el conjunto que las frecuentes intromisiones ideológicas dirigidas al lector en una confirmación constante del propósito moral.

La Gaviota, con la que la autora inició su trayectoria literaria profesional, es generalmente considerada la obra fundamental de Fernán Caballero y ha sido la más estudiada por la crítica. De ella trataremos en las páginas introductorias a las obras editadas en el volumen, como también de *Una en otra*.

El elemento más significativo de *Lágrimas* es la trabazón del componente sentimental –manifiesto en el recurso epistolar de varios capítulos– con los ingredientes costumbristas. Para Isabel Román *Lágrimas* es la novela de Fernán más próxima al costumbrismo, «no sólo por la constante introducción de elementos propios del género (tipos, escenas, reflexiones), sino también por la estructuración de la instancia narrativa[234]», sobre la que se ha tratado en las páginas sobre la poética novelesca de la autora. En *Lágrimas*, según vimos entonces, la presencia del *lector de las Batuecas* y del personaje-autor *Fernán Caballero* se

233. Ver apéndices a *La familia de Alvareda* en OC II, 204, donde se recoge una carta de Cecilia en la que explica estas circunstancias. También se recogen las cartas que se cruzaron sobre el famoso pendón de Valme Monsieur de Latour y Fernán Caballero, publicadas en *La España* el 14 de noviembre de 1856. En la carta de la autora se hace mención de las muchas cosas que tuvo que suprimir del original, apremiada así por sus amigos: «Decís que no he hablado del magnífico Sapote, que está ante la puerta de la hacienda de Doña María; sí, señor; sí, señor, así como de muchas otras cosas; pero se me dijo tanto de palabra y por escrito, que esas cosas estaban de más en la novela, que esas historias, esos episodios, esas digresiones hacían perder su interés a la narración y que la alargaban inútilmente, que tuve que ceder y suprimir sin compasión; no salvé sino la historia del pueblo de Dos Hermanas; en eso me mantuve firme».

234. Román, *Historia interna*, cit., 230-2.

hace especialmente intensa, lo que da lugar a juegos metanovelescos que hacen referencia al proceso de escritura y sus recursos.

Por otra parte, la novela aborda el debate social sobre la nueva burguesía codiciosa de riquezas y ambiciosa de poder, encarnada en el personaje de Roque Piedra, padre de Lágrimas; también tienen presencia en sus páginas los señoritos holgazanes, Marcial y Jenaro, que serán, como el mismo Roque Piedra, precedentes de algunos personajes claves de la novela realista posterior. Frente a ellos la autora introduce, en el espacio geográfico-literario de Villamar que ya sirvió de escenario en *La Gaviota*, algunos personajes de aquella su otra obra, como Momo o Rosa Mística, lo que de nuevo trae a la novela ciertos aires metanarrativos e incluye un recurso que será típicamente galdosiano: el de aprovechar personajes de una novela en la siguiente o recuperar, con una diferencia en la ficción de algunos años, episodios, lugares y situaciones narrados en la anterior.

Clemencia (1852), que también tiene algo de novela sentimental, sigue el modelo de *La Gaviota* y *Lágrimas*, pero aumenta la presencia del costumbrismo y ralentiza aún más la trama en beneficio de las escenas, que se van engarzando con las reflexiones. Ha sido considerada, sobre todo desde los trabajos de Javier Herrero, la obra más autobiográfica de la autora, especialmente en lo que se refiere al primer matrimonio de la protagonista, sus años solariegos, la pasión desengañada por sir George Percy y la decisión de casarse con el joven y bondadoso Pablo, que Herrero cree corresponden respectivamente con el matrimonio de Cecilia con Antonio Planells, los años en la finca de Dos Hermanas, la relación amorosa con Cuthbert y su tercer matrimonio con Antonio Arrom[235]. Sin embargo la sucesión de episodios que hicieron de la vida de la autora aquella «experiencia novelesca» no son trasladados a la narración con voluntad de intensificar la acción, pues el ritmo narrativo cumple con la recomendación de la marquesa en la citada tertulia de *La Gaviota*: será el tiempo el que desarrolle los destinos, sin intervención de casualidades, peripecias ni lances extraordinarios.

De hecho, la intención de la novela no es desarrollar una trama abigarrada, sino detenerse en observar las distintas formas de entender el amor, según declara en carta al conde de Cazal (V 36-9). Cecilia pretendía hacer un «estudio fisiológico» de tres tipologías eróticas: «el noble y exclusivo amor español, el violento y delicado amor francés, y el egoísta y material amor inglés» (A 196). Es probable que tras aquella voluntad se escondiera un intento de justificar íntimamente su propia trayectoria amorosa, explicar y ordenar sus elecciones para conseguir dar un sentido a su destino. El punto de vista moral que se impone es en el que fue educada por su padre y que obligaba someter las pasiones sentimentales al entendimiento y dominio de la razón[236].

235. También Klibbe piensa que *Clemencia* es ejemplo de «literatura confesional» (Lawrence H. Klibbe: *Fernán Caballero*, New York, Twayne, 1973, 113).

236. Por cartas a Campe sabemos que uno de sus principios fundamentales era el control de los arrebatos sentimentales, particularmente en las mujeres; por eso educó a su hija

La novela epistolar *Un verano en Bornos* ha sido considerada una de las más interesantes y mejores de su autora, e incluso «la suma de la poética de Fernán Caballero»[237], por el análisis psicológico de los personajes y sus sutiles juegos irónicos. Valera –cuya *Pepita Jiménez* debe ciertos rasgos a esta obra– había valorado muy positivamente algunos aspectos, como los caracteres,

> tan hermosos y tan verdaderos que los pocos incidentes que vienen a retardar y a dar más interés al desenlace están tan perfectamente traídos y el estilo y el lenguaje de las cartas en que la novela está escrita es tan natural, tan bello y tan adecuado a cada uno de los personajes, que se siente gran placer y mucha paz en el alma al leer este lindo librito, que tiene algunas páginas comparables a *Pablo y Virginia* o al *Andrés* de Jorge Sand[238].

Probablemente entre los elementos más interesantes de la novela esté la forma epistolar, pues al prescindir por ella del narrador extradiegético, la autora evita la habitual presencia de Fernán Caballero como voz moralista y se abandona en manos de los distintos puntos de vista de sus personajes. Ello evita por un lado la dispersión habitual que las digresiones y anécdotas costumbristas solían traer a otras de sus novelas para concentrar en esta ocasión el relato y poner mayor énfasis en su arquitectura. Pero además, al dejar a los personajes dueños de la novela, parece concedérseles también un carácter reflexivo que no se queda en la perspectiva psicológica, sino que los enfrenta a su propia condición ficcional. Este ingrediente metanovelesco ha sido puesto en relación por Dorca con la novela pastoril, cuya presencia nota en el universo bucólico, el encadenamiento de personajes enamorados y en esa misma «ficción poética» en que se recluye el personaje de Carlos, una especie de «pastor disfrazado». Como en aquellos libros de pastores, *Un verano en Bornos* anuncia su carácter fictivo, por ejemplo, cuando Félix dice que es su voluntad que «el Verano en Bornos concluya por un casamiento, como una pieza de teatro o una novela», e invita a Luisa a publicar las cartas que se han cruzado:

> si se imprimiesen nuestras correspondencias, compondrían, sin que le faltase tilde, una novela de la más genuina y cándida verdad y de la más incontestable actualidad; su impresión no te llenará el bolsillo, pero te acreditará por el papel que en ella haces de buena y sincera amiga[239].

ahogando desde el principio lágrimas y caprichos: «de esta suerte, no sólo no se hace pesada para nadie, sino también se acostumbra a dominarse a sí misma» (H 21-22).

237. Demetrio Estébanez, Introducción a *La Gaviota*, Madrid, Cátedra, 1998, 61-2; Montes Doncel, *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, cit., 274-303; y sobre todo A. Dorca, «Teorías del realismo en Fernán Caballero», cit.

238. Juan Valera, *Revista de Madrid. Cartas al director de la Revista Peninsular*. En *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968, II, 84,

239. Fernán Caballero, *Un verano en Bornos*, OC III, 194. Para Dorca las tres direcciones en las que la novela «despliega los atributos de su ficcionalidad» son «la retórica de la escri-

LAS RELACIONES Y CUADROS DE COSTUMBRES. EL FOLCLORE.

Si era complicado concretar la definición y carácter de lo novelesco en los años de producción de Cecilia Böhl, más lo fue distinguir entre los distintos géneros narrativos breves[240]. Pero la misma preocupación que le llevara a discurrir sobre la función y renovación de las novelas, también se demostró en su intento de clasificar con distintos nombres y atributos las demás especies narrativas, con similar resultado: también en este caso son frecuentes las contradicciones, incoherencias y ambigüedades. A pesar de ellas, con su voluntad de distinguir y clarificar daba muestra una vez más de ser una autora muy reflexiva y consciente de su arte que no se contentó, como la mayoría de sus contemporáneos, con escribir cuentos, relatos o novelas, sino que concedía enorme importancia a comparar unos formatos con otros, buscarles nombres adecuados, establecer su utilidad o su función y a justificar su papel literario en un marco teórico. No podía ser de otra manera en una mujer educada en las tertulias literarias familiares, que debió crecer escuchando los más encendidos debates literarios de su tiempo.

Como creadora tuvo un papel renovador en el terreno de los géneros narrativos de menor longitud que le ha sido unánimemente señalado por la crítica: Fernán «supo, de algún modo, fijar una especie literaria que ya tendió a ser algo nuevo y distinto de las *baladas*, las *leyendas*, los *cuadros* y *escenas* que se venían cultivando hasta entonces»[241]. Ciertamente, las tipologías y agrupa-

tura, la intertextualidad y las muestras de metaficción». «Más que exhibir pretensiones realistas, Fernán apela a nuestra competencia para que no perdamos de vista la autorreflexividad del texto»; esa intención tendrían los guiños de la autora, dirigidos «a los ingenuos que pensaban que la escritura no consistía sino en trasladar al papel los latidos del corazón o los dictados de la mente [...]: llenar una hoja en blanco exige oficio y dedicación». A. Dorca, «Teorías del realismo en Fernán Caballero», cit., 37-38. En su interesante trabajo, pone en relación esta obra con la estética de Jena en varios sentidos: en el interés por la novela como síntesis de las demás formas literarias, la idea de «representación» (la obra romántica «no necesita hallar verificación en el plano referencial») y la idea de fragmento como aproximación parcial (ibid., 41-2).

240. V. M. Baquero Goyanes, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992, 20ss. Rosa M. Grillo («La confusión reinante: Definición y estructuras de la prosa breve de Fernán Caballero», *Siglo XIX* 2 (1996), 201-12) hace un resumen de la problemática, sin llegar a ninguna conclusión nueva. Para ella Fernán Caballero es un eslabón en la evolución hacia el cuento moderno. Borja Rodríguez cierra su presentación del cuento como género en la literatura española de la época con epígrafe suficientemente significativo: «Conclusión: Ausencia de conciencia de género». (Introducción a *Trece cuentos del romanticismo español*, Doral, Stockcero, 2009, XXIII-XXIV). De la misma manera, algunas páginas después señala la dificultad que por esta razón encontramos para distinguir entre las distintas especies literarias: hay «escenas» que funcionan como cuentos y que sin embargo no se catalogan así al estar escritas por costumbristas. La falta de definición de novela y cuento se mantuvo hasta que los modelos de la generación realista fraguaran el canon del que fueron protagonistas (XXX-XXXI). Fernán Caballero, con sus contradicciones, tiene el mérito de estar intentando perfilar una poética sobre un género que no está consolidado.

241. Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, cit., 29.

ciones que fue distinguiendo son sólo interesantes como parte de la historia de los géneros narrativos y tiene poca utilidad, desde un punto de vista teórico, volver sobre su pertinencia[242]. Sin embargo, sí resulta relevante recordar cuáles fueron los elementos que participaron en sus innovadoras fórmulas, con las que preparó el camino a otros géneros acreditados en la generación posterior. Para la breve descripción que aquí compete, nos valdremos de la distinción más habitual que insistió en hacer la autora entre dos tipologías de relatos: las *relaciones* y los *cuadros de costumbres contemporáneos*, la misma clasificación que trasladó en sus traducciones al francés, en las que distingue también *Nouvelles* y *Scènes de mœurs contemporaines*. Ambas denominaciones le sirven para distinguir dos categorías de novela corta, género que contaba en alemán con la voz *Novelle* y en francés con *nouvelle*, pero que no tenía traducción española:

> esta denominación francesa no tiene su equivalente en español, por lo cual nombro yo a estas composiciones mías alternativamente *Relaciones*, si en ellas predomina la narración, o *Cuadros de costumbres* si predomina en ellas la pintura (E 32).

Como confirma también en otros lugares, para Cecilia en la *relación* (término que sin embargo usa a veces en su significado amplio de 'narración', casi como sinónimo de 'relato'[243]), lo que prima es el argumento. Así, según explica en «Dos palabras al lector», prólogo de *Relaciones*, estas obras

> se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración; esto es, en que son *aguadas* en lugar de miniaturas [...]. Las Relaciones pueden, en favor de su tendencia a *causar efecto*, emanciparse con más desenfado que las novelas de costumbres de la estricta probabilidad, sin adulterar su esencia, ni faltar a su objeto (Ap. 536).

242. Marieta Cantos Casenave, *Fernán Caballero. Entre el folklore y la literatura de creación*, Cádiz-El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de Cádiz, etc., 1999. Cantos incluye bajo la denominación de «relatos cortos» algunos de los que llamó Fernán Caballero «cuadros de costumbres», «cuadros populares» y «relaciones» o «cuentos». Para la estudiosa de Fernán es este de los «relatos breves» un cajón de sastre en el que resulta difícil diferenciar fórmulas, aunque en el prólogo se anota, citando a Bobes Naves (*La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, 44), que la extensión no funciona en ellos de manera sólo formal, pues «las dimensiones de la obra condicionan la forma en la que el autor ha podido servirse de los motivos de la historia para realizar el paso de ésta a la trama».

243. Por ejemplo, en *Una en otra* llama *relación* a la «segunda» novela trenzada en ella: el relato de los episodios de Dos Hermanas; y *Elia*, según las palabras preliminares (Ap. 515-8), es una «relación» («esta relación»). En su tiempo todavía se vinculaba el término a las *relaciones de sucesos*, y también a los pliegos de cordel, según recoge el *DRAE* de 1852 entre las acepciones de la voz *relación*: «Romance de algún suceso ó historia que cantan y venden los ciegos por las calles».

Las dos características que aquí asocia a la *relación* –la agilidad de la *dispositio*, que en el caso de este género invita a la rapidez y a la tensión hacia el final, como la idea del *efecto*, asunto como vimos anteriormente muy debatido en su tiempo y vinculado con aquella misma tensión argumental– ponen en relación las reflexiones de Cecilia Böhl con la teoría de la *Novelle* de Goethe (536, n. 61) y con el postulado de «causar efecto» de Edgar Allan Poe estudiado por Klibbe: el *tale* del americano corresponde con la *relación* de la española en uno de los conceptos más originales de Poe, el de «the undercurrent of meaning». En cuanto a la correspondencia de las denominaciones, queda confirmada por la citada reseña a la novela *Fabiola* del cardenal Wiseman que Klibbe no debió conocer, pero que corrobora su tesis; en ella Fernán traduce el término inglés *tale* por el español «relación»[244]. Tanto Fernán Caballero como Poe –y antes Goethe– sienten que la narración corta tiene que esforzarse por un final sorprendente para *causar efecto*. En el caso de Fernán Caballero no se procura el terror ni lo espantoso, pero sí la sorpresa, la emoción fuerte, la impresión intensa, lo que exige una arquitectura dinámica bien organizada (los «hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración») que impida el desarrollo extensivo de las escenas. Klibbe no intenta explicar esta similitud entre Poe y Fernán como un caso de influencia, sino posiblemente de coincidencia, aunque afirma que «en muchas contribuciones literarias después de este año de la introducción definitiva de Poe en España, Fernán Caballero parece servirse de las técnicas del escritor *yanqui*»[245].

Entre los títulos que publicó bajo la denominación de *relaciones* encontramos los siguientes: *Callar en vida, No transige la conciencia, La flor de las ruinas, Los dos amigos, La hija del sol, Justa y Rufina, Más largo el tiempo que la fortuna, El exvoto, La estrella de Vandalia, ¡Pobre Dolores!* La mayoría de ellos se recogió en los dos volúmenes de *Relaciones* que editó Mellado para la colección de *Obras completas de Fernán Caballero* en 1857 y 1862. El prologuista Eduardo G. Pedroso, escribe al frente del volumen la diferencia de éstas con otras obras de Fernán:

> Según la intención del autor, los escritos contenidos en este tomo forman, en efecto, con *Callar en vida y perdonar en muerte*, un grupo aparte en la colección de sus obras. Las otras son *Novelas de costumbres*, mientras que éstas no pasan de meras *Relaciones*. [...] He aquí sus propósitos. Ha querido trazar *calamo currente* algunos desenfadados rasgos, para tornar con mayor apacibilidad a sus delicadas y prolijas labores, a sus análisis del corazón y a sus investigaciones psicológicas. La pluma acostumbrada a deleitarnos, desarrollando en lenta gradación *afectos* y *caracteres*, necesitaba distraerse, reduciendo todo su quehacer a ser atropellada narradora de *sucesos*. Tal es el

244. Fernán Caballero, «*Fabiola*», *Revista de ciencias, literatura y artes*, cit., 429.

245. Lawrence H. Klibbe, «Fernán Caballero y las fortunas literarias de Edgar Allen Poe en España», en Maxime Chevalier, Francois Lopez, et al. (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, PU de Bordeaux, 1977, 527-36; 535.

> sello con que, entre los demás, quiere distinguirse el volumen hoy ofrecido al público[246].

Para Pedroso estos ejercicios alejan a la autora de lo que en su tiempo consideraban su característica más singular y que mejor la definía, esto es: la lentitud de la trama, detenida en los aspectos reflexivos y en la psicología de los personajes. El prologuista da a entender que frente a aquellas obras con las que se distinguió de la novela contemporánea, ahora Fernán pretende probar, como distracción, este otro formato más ágil y menos limitado por las exigencias de veracidad. Sin embargo, la cronología de composición de las obras demuestra que fue precisamente en este tipo de novelas cortas en las que se iniciase la autora: *Magdalena* y *Sola*, títulos de su primera época, son obras con muchos rasgos folletinescos y de la novela sentimental (incluidas las hijas ilegítimas, la nocturnidad, los personajes siniestros y los crímenes) en sus apretados lances; aún no participan de su confección las escenas costumbristas a través de cuya incorporación la escritora emprende la transformación del género narrativo en su etapa de madurez. De la misma manera, las relaciones *Los dos amigos, La hija del sol, El exvoto, El sochantre* y *El marinero* estaban escritas tiempo antes de 1845, lo que hace pensar que la evolución fue precisamente en el sentido contrario al que Pedroso proponía: Cecilia se formó como escritora en estas narraciones en las que la peripecia es el elemento principal, para después ir encontrando el *tempo* que podríamos llamar *pictórico*, en el que las escenas y los personajes, la intervención del narrador y sus digresiones suspenden con interrupciones diversas el *hilo* en el que se ensartaban los sucesos para adornar el collar con piezas nuevas. Ello es evidente incluso en los ejemplos tardíos de las relaciones, pues en ellos los elementos pintorescos, las descripciones, las intervenciones de la voz narrativa, las notas y otros recursos asociados al costumbrismo se entretejen en la acción. Así, *La Estrella de Vandalia*, incluida en el mismo volumen y presentada por la autora en la dedicatoria como *relación*, tiene mucho más que ver con la fórmula de los cuadros de costumbres, además de que comienza con una nota aclaratoria de Fernán en la que despeja cualquier duda sobre las fuentes del relato y pone en entredicho su condición genérica:

> El hecho que vamos a relatar es cierto y positivo. Si nos hemos decidido a publicarlo, es porque la familia del protagonista está extinguida. [...] Volvemos a recordar a los que buscan en nuestras composiciones la novela, que no lo son, sino cuadros de costumbres, y que la intriga es sólo el marco del cuadro[247].

Precisamente la otra tipología de relatos, la de los cuadros de costumbres, se caracteriza, además de por conceder menos importancia a la intriga, por ele-

246. Eduardo G. Pedroso, Prólogo a Fernán Caballero, *Relaciones*, Madrid, Mellado, 1857, VI-VII.
247. Fernán Caballero, *La estrella de Vandalia*, OC III, 97.

gir asuntos verídicos. Si las *relaciones* pueden alejarse de la estricta probabilidad en aras del *efecto* que han de producir y permiten la agilidad del encadenamiento de los sucesos, la acción de los cuadros de costumbres, basada en hechos reales, se acerca a esa misma realidad deteniendo la acción. Cecilia considera que este es, entre los que practicó, el género más interesante y más adecuado a su talento («es indudablemente el género de más mérito, de más novedad y más nacionalidad, y que es el que menos mal manejo», E 32). Y probablemente fue en estos cuadros donde su pasión realista y su entusiasmo por lo folclórico encontraron su mejor acomodo narrativo:

> Lo que yo creo haber escrito mejor son los cuadros populares, pequeños dibujos de daguerrotipo que pocas personas contemplan a la luz que les es ventajosa y que permanecerán aun cuando el *río* haya arrebatado el bello original. Todo allí es verdadero; el asunto y los detalles. He aquí su mérito. Y estoy orgullosa de ello, como el pintor de la hermosura del modelo que ha escogido (V 191).

Pero de la misma manera que a veces algunas de sus *relaciones* no cumplían con la condición y características que atribuyó al género, también en este caso llama «cuadros de costumbres populares» a ficciones con tramas folletinescas, como *La viuda del cesante* o *Leonor*, que no casan tanto con la tendencia costumbrista como con el propósito de concentrarse en la trama y causar *efecto*. La confusión entre ambas tipologías queda servida si observamos que el volumen titulado *Cuadros de costumbres populares andaluzas* incluye entre los relatos de la edición de 1852 (*La noche de navidad, El día de Reyes, ¡Pobre Dolores!*, *Lucas García* y *El exvoto*) dos títulos que se publicaron como *Relaciones* en el volumen de Mellado citado antes. En la edición de 1857 de la misma obra, con prólogo de Mariano Roca de Togores, se publican: *Simón Verde, El último consuelo, Dicha y suerte, Lucas García, Más honor que honores, Obrar bien… que Dios es Dios* y *El dolor es una agonía sin muerte*. Todos ellos tienen en común que la acción transcurre en zonas rurales de Andalucía y está habitada por los personajes que ella llamó sus «humildes héroes»[248].

Otros cuadros de costumbres se publicaron después independientes: en 1860 *Vulgaridad y nobleza, cuadro de costumbres populares* y *Deudas pagadas. Cuadro de costumbres populares de actualidad*; y en 1863, *La Farisea*. que cataloga en carta a Hartzenbusch como «estudio social o cuadro de costumbres contemporáneas» (H 219) y que, según otra carta a Forteza, «no se puede llamar ni novela ni aun relación; es la pintura de dos caracteres» (E 405).

Si la demarcación tipológica de la propia autora resulta ambigua, porque no siempre mantuvo sus clasificaciones, sus editores y traductores complicaron

248. Sobre la complicada historia de estos volúmenes, ver Sebold, «Fernán Caballero: Entre cuento y cuadro de costumbres», cit., 182-3 y 185. Sus débitos para con el costumbrismo los analiza Cantos Casenave (*Entre el folklore y la literatura de creación*, cit., 48-9).

aún más la división al dar a las obras otras denominaciones o mezclar en volúmenes conjuntos ejemplos de distintas categorías. Así por ejemplo *Pobre Dolores* aparece editada como una de las *Cuatro novelas* en la colección de Brockhaus, mientras que en la clasificación de De Gabriel aparece como una de las *relaciones*. Y en 1852 Hachette publica en París unas *Nouvelles andalouses. Scènes de mœurs contemporaines* de Fernán Caballero en traducción de Lavigne que mezclan relaciones (*¡Pobre Dolores!, Callar en vida*) y cuadros de costumbres (*Lucas García, Más honor que honores*).

Otros géneros narrativos de menor extensión que también cultivó Fernán Caballero con éxito fueron los cuentos –voz que usa sólo para los folclóricos de tradición oral y particularmente para los infantiles[249]. De hecho, y según ella misma explica en sus cartas, su afición literaria empezó a manifestarse en las recopilaciones de éstos, que debió emprender después de la muerte de su primer marido, Antonio Planells, durante el viaje que hizo a Alemania y París, entre 1819 y 1820; pero –piensa Javier Herrero– fue en sus años de Dos Hermanas cuando se concreta la afición, en la que debió ayudarle su madre. Cecilia anotaba las anécdotas populares en francés y Francisca Larrea las traducía al castellano, reelaborándolas probablemente a la medida de sus intenciones[250]. De aquella colaboración da fe la primera carta de Cecilia a su madre de la colección epistolar de Valencina, y que Herrero y Rodríguez Luis fechan entre 1822 y 1825[251]:

> Por Dios te suplico que excluyas de mi colección, que tiende principalmente a desvanecer el ridículo, ligereza de principios y tosquedad que quieren darle a esta clase de cosas, como vemos a cada paso, milagros en caricatura, creencias del pueblo católico, *travestir* y ponerla en una luz, en que se vea la poesía y la invención sacadas de los sentimientos religiosos que han dominado al pueblo, y así estos cuentecitos deben reunir las tres cosas (V 1-2).

Pero si la autora inició su inclinación literaria en estas tareas, fue también a ellas a las que dedicó sus últimos años, como explica en carta a Forteza del 27 de febrero de 1866:

249. Según Mariano Baquero Goyanes (*El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, 73), durante aquella época la voz *cuento* «se emplea para las narraciones [...] de carácter popular, legendario o fantástico». «Los escritores de transición que componen relatos breves –nouvelles– evitan el término *cuento*, empleando en lugar suyo *relación, cuadro de costumbres, cuadro social, novela*, etc. *Cuento* sólo es utilizado para las narraciones tradicionales, fantásticas o infantiles». Para Villalva, es esta la manera de usarlo también Fernán Caballero, que a veces también incluye en la denominación las leyendas hagiográficas, ejemplos religiosos y chascarrillos. Juan Villalba Sebastián, «El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero», *Halaste* 1 (1989), 205-224; 214.

250. Montserrat Amores, *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2001, 48-9.

251. Herrero, *Fernán Caballero*, cit., 311-4; Rodríguez Luis, Estudio preliminar a *La familia de Alvareda*, cit., 23-4.

> Me ocupo del segundo tomo de cuentos y poesías populares, y en éste entran las cosas infantiles, [...], lo que, como puede usted pensar, va a proporcionarme por parte de los sesudos ilustrados un ramillete de espinas burlescas muy regular; [...], acopio esto para los extranjeros que tanto gustan de los diamantes sin pulir de la musa popular, y sobre todo para que estas cosas, que a toda prisa se van reemplazando con las novelas traducidas e imitadas de los folletines, y con las canciones de las zarzuelas, no se pierdan para siempre. (E 413)

Fernán Caballero ha sido considerada la verdadera pionera en el cultivo del cuento folclórico español en el siglo XIX: fue «la primera autora española en recoger cuentos folclóricos sistemáticamente y publicarlos movida por las mismas o semejantes ideas que impulsaron a los autores europeos a hacerlo, y, en este sentido, es la primera que se incorpora, aunque tarde, a esta faceta del romanticismo de origen alemán»[252]. Su padre había publicado una serie del *Des Knaben Wunderhorn* acompañado de melodías, y ella debió conocer las recopilaciones de los Grimm y otros estudios sobre las investigaciones folclóricas de la época que se hacían en Europa[253]. Así se deduce de carta a Manuel Cañete, respondiendo a la introducción con que este había prologado la edición de los *Cantares* de Melchor de Palau, y en la que para defender la poesía popular se refiere a dichos estudios:

> No quiero acudir a la crítica alemana, danesa, inglesa, aun francesa, que en tan alto aprecio tienen esas preciosas primicias de la expresión poética (A 184-5).

También leyó y cita en distintas ocasiones a Chamisso, Brentano, Fouqué, Musäus o Tieck[254], quienes buscaron en la tradición legendaria motivos para géneros cultos, sobre todo para las *Novelle* o los *Erzählungen*. Y en su concepción historicista del devenir literario Cecilia imagina que España, a la zaga de Alemania, acabará adaptando la misma fórmula de aquellos autores: partir del realismo poético encarnado en la tradición folclórica para alcanzar la literatura educadora de *Ideas*.

252. Amores, *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, cit., 8 y n. 9.

253. De los Grimm menciona su colección en tres volúmenes de cuentos y leyendas populares en el mismo «Prefacio del autor» a los *Cuentos y poesías populares andaluzas* (Ap. 526-534). Sobre la influencia de los Grimm trata Montserrat Amores (*Fernán Caballero y el cuento folclórico*, cit., 55 y ss.) para explicar que debió conocer bien su obra y que su intención era similar. De ellos debió tomar la diferencia entre la *Naturpoesie*, de origen divino y la *Kunstpoesie*, recreación humana basada en la técnica.

254. Juan Antonio Doering, *Contribución al estudio del folklorismo en Fernán Caballero*, Madrid, S. Aguirre, 1954, 15ss.

> Día llegará en que los poetas de España den menos precio que dan ahora a la forma, al lenguaje, a la eufonía y den más a la *Idea*, sobre todo a la idea religiosa y genuinamente española, y entonces estos divinos ejemplos serán buscados para confeccionar baladas (...) con entusiasmo y afán (M 245).

En este sentido, su pasión folclorista resultó ser en cierto sentido una continuadora de la labor de su padre: si éste, queriendo buscar la esencia de lo español se entregó a la recuperación de la literatura española antigua, su hija destina la recuperación de material folclórico aún vivo en la tradición oral a demostrar aquellos mismos valores y con idéntica intención ideológica, pero aprovechando las nuevas circunstancias literarias[255]. Así, los romances que Böhl recogió en la *Floresta de rimas antiguas castellana* (Hamburgo, 1821), según Cecilia «han servido no sólo para mantener noble y patriótico el espíritu nacional, sino para esclarecer sucesos históricos y dar a conocer en todos tiempos el espíritu y sentimiento general en que se compusieron», escribe en el prefacio a los *Cuentos y poesía populares andaluzas* (526). La novedad que incorpora su hija, y de la que fue siempre consciente, consistía en demostrar la actualidad viva y presente de la tradición española y las posibilidades de aprovecharla para surtir de «espíritu nacional» los nuevos géneros narrativos. Con ello se propone un análisis del carácter histórico-moral del país que adelantaba las investigaciones folcloristas de la generación siguiente:

> es nuestro anhelo, nuestro afán y nuestra especialidad el buscar orígenes y causas a las cosas, sacar consecuencias y conjeturas y escudriñar el porqué de aquellas mismos. En este ramo tememos mucho el llegar a ser una notabilidad[256].

Pero Cecilia carece de los conocimientos científicos que pudieran permitirle ese análisis exhaustivo y comparativo, y aunque tiene cierta conciencia de estar trabajando con método y ciencia, no llega a emprender un verdadero estudio de lo folclórico ni pudo comprobar las asombrosas relaciones entre las diferentes tradiciones populares o su permanencia desde el Siglo de Oro. Habrá que esperar a Antonio Machado Álvarez y su sociedad *El Folk-Lore andaluz* para que se aborde un estudio de las fuentes y paralelismos entre distintos ingredientes narrativos populares[257]. A ella le bastó enfrentar el descrédito del que

255. Amores, *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, cit., 15. Cfr. Derek Flitter, «Historia y pueblo en el costumbrismo romántico: Fernán Caballero y la capilla de Valme». *Romanticismo VI: El costumbrismo romántico*. Roma, Bulzoni, 1996, 156.

256. Fernán Caballero, «Flores humildes», subtitulada «De religiosa poesía y etimologías de dichos y expresiones generalizadas» OC V, 85.

257. Amores, *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, cit., 61-65; Gómez Yebra, Introducción a Fernán Caballero, *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, Madrid, Castalia, 1995, 45. Romero Tobar incluye a Fernán Caballero como representante de la segunda fase de aceptación de la literatura popular, cuyas fechas marca entre 1820 y 1850, después de la primera en la que las nuevas generaciones se mostraron «plenamente identificadas con los valores de

se quejó en tantas ocasiones, sintiendo ser la única en España que valoraba la presencia viva de la tradición. Como escribe a Julius, sus inicios en esta labor sólo despertaron el sarcasmo: «Aquí no lo ha leído nadie, porque no hay la sensibilidad adecuada» y en los salones se burlan cuando refiere una leyenda o un cantar popular (Ap 551). En los *Cuentos y poesías populares andaluzas* insiste:

> Este desdén es tanto más de extrañar cuanto que se observa en un país poseedor de cosas tan bellas como originales en estos géneros y que tiene la gloria de que los cantos populares, que en otros tiempos se coleccionaron en los romanceros, sean en el día joyas cuya posesión, adquirida a peso de oro, se disputan nacionales y extranjeros, que se reimprimen y traducen en los países de más ilustración y buen gusto literario[258]. (526)

Como en la tradición extranjera a la que se refiere, su forma de trabajo debía iniciarse por la recolección de los textos, según cuenta a través de su *alter ego*, la marquesa de *Cosa cumplida*, que después de escuchar un romance a una chiquilla exclama:

> ¡Cómo me gustan los niños! ¡Qué gracia tan encantadora, e inimitable es la suya! Escribiré este cuento y toda esta escena cuando llegue a casa; y deseando al más fecundo escritor literario que pueda crear semejantes cuadros e invente semejantes ocurrencias, que sólo en los hechiceros labios de la infancia se pueden sorprender[259].

Aquellos textos anotados servirían sobre todo para ser integrados en sus obras narrativas. Amores contabiliza noventa y seis cuentos en sus obras, de los cuales sesenta y cinco aparecen en los volúmenes recopilatorios y el resto insertos en relatos o novelas[260] con la finalidad –explica– de transmitir en ellos el espíritu religioso que vive en la tradición popular:

> Usted habrá comprendido ya mi idea de entremeter siempre coplas y versos devotos y populares en mis composiciones. Mi fin es hacer conocer el numen político y religioso de nuestro pueblo (A 33).

pureza y simplicidad que el paleorromanticismo adjudicó a cualquier manifestación de la cultura popular». Tras la autora llegará una tercera fase con la que se inicia el tratamiento científico de aproximación a estas obras, «marcando una inflexión especial en los textos de procedencia oral» y que, pensamos, está de alguna manera presente ya en el interés de Fernán Caballero por recoger expresamente las particularidades idiomáticas y dialectales (Romero Tobar, *La novela popular*, cit., 19).

258. En *Cosa cumplida* el personaje que le sirve de *alter ego* insiste: «Además, Conde, en los países de más alta cultura literaria, estos cuentos y cantos, tanto los populares como los infantiles [...], son recogidos, impresos y conservados con el mayor empeño», OC IV, 35.

259. Fernán Caballero, *Cosa cumplida*, OC IV, 12.

260. Amores, *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, cit., 177.

Además de la función evangelizadora y contribuir al pintoresquismo costumbrista, los cuentos pueden servir como resumen metafórico, simbólico y moralizante de la vida del personaje principal, anticipando en ocasiones su trayectoria, como ocurre en *La familia de Alvareda* o *La Gaviota* (cuyo *Medio-pollito* ha sido comparado con la propia Marisalada). Por fin también hay cuentos que se integran en la estructura de algunas obras a manera de episodio, como en la primera narración de *Cosa cumplida*. En cualquier caso, todas las narraciones populares «se supeditan a la idea principal perseguida por el todo artístico que conforman, contribuyendo a alcanzarla»[261].

Pero probablemente la función más interesante de lo folclórico estaba directamente vinculada con su proyecto de fondo: la renovación del género narrativo. Con ese objetivo experimentó y buscó nuevas técnicas con las que forjar para la literatura española un modelo novelesco a la altura de la función que está teniendo en Europa, pero que fuera fiel a la tradición española y a la idiosincrasia de su pueblo. Como también opinaba en todos los demás campos, el avance de España no debía pasar por la imitación de modelos foráneos, sino por el desarrollo de su propia identidad. Procura por tanto buscar en lo español la esencia de su manera de relatar, recurriendo a géneros y procedimientos que extrae –o cree extraer– del pueblo. Lo importante es siempre para ella que no se rompa la íntima unión entre la forma –auténtica– y la idea –verdadera–, para que el resultado tenga la Verdad de la Unidad. En dicha unidad cabía reunir todos los géneros literarios, según había expresado Schlegel en sus escritos sobre la novela. Precisamente la ventaja de ésta era que en su seno era posible la integración de las demás modalidades literarias y de todas las facetas de la realidad[262]. Así también, Cecilia quiere presentar una España plural con todos sus rasgos coherentemente dispuestos, como en ese mosaico al que se refiere en varias ocasiones, cuyas teselas busca y recoge en las formas populares.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

A fines de 1856 y por mediación de Ochoa, que traslada la petición a Pidal, se solicita a la reina que autorice a Cecilia habitar una de las casas del Alcázar, adonde se trasladó en febrero de 1857, mientras Arrom sigue ausente. Dos años después la noticia de su suicidio le provocó una profunda crisis con la que explicó su progresivo silencio literario, que no fue sino haciéndose más intenso con los años.

Sin embargo, la escritora disfrutaba todavía en estos años de una difusión importante. En 1856 comienza la edición de todas sus obras en volúmenes, lo que llevaba persiguiendo desde hacía tiempo[263]. Aunque las condiciones de su

261. Villalba, «El cuento popular en dos escritores contemporáneos…», cit., 216-219.

262. F. Schlegel, *Carta sobre la novela,* en *Poesía y Filosofía*, Alianza, 1994, 137. Raketet Sheffy, «Estrategias de canonización. La idea de novela y de campo literariocit., 142-3.

263. «Me había propuesto no escribir más para folletines, pues usted conocerá que es

contrato con Francisco de Paula Mellado no son muy favorables[264], era éste el impresor y librero más importante de la época; de su casa salió la *Biblioteca Popular Económica* (1844-1863), colección de clásicos españoles y traducciones de los novelistas europeos de su tiempo más exitosos.

Hubo además varios intentos de editar sus obras con apoyo del gobierno y sus sobrinos, tal vez instados por Fermín de la Puente, le proponen encargarse de una edición de obras completas sin que la autora lo acepte: Fermín, «con muy buena voluntad, pero por querer más a Fernán que a Cecilia, me ha hecho muy desgraciada» y «desbarata el trato con Mellado» para pedir a los Osborne que se encargue de la edición del resto de las obras (V 242).

Por los mismos años las ediciones extranjeras comienzan a multiplicarse: en Alemania Brockhaus da inicio en 1860 a la *Colección de autores españoles* con dos volúmenes de sus obras –varias veces reimpresas–, por delante de las de Cervantes, y las traducciones al francés y al inglés se suceden, proporcionándole una fama en el extranjero con la que hubiera soñado cualquiera de sus contemporáneos. Su amigo Antoine de Latour impulsa su nombre con varios artículos (el primero del 25 de agosto de 1857 para el muy influyente *Le Correspondant*, donde la presenta como el novelista español más importante desde Cervantes), pero también publican sobre ella su traductor Germond de Lavigne (1859), el conde de Bonneau-Avenant (1882) o Carlos Mazade (1858). En Alemania Paul Hyse (1858), Adolf Wolf (1859), Ferdinand Wolf (1859), Julius Schmidt (1869) entre otros la dan por la novelista española más representativa. Ya había sido traducida al inglés cuando en julio de 1861 *The Edinburgh Review*, publicación en la que colaboraron desde Walter Scott a Carlyle, la proclama el primer escritor español original de su tiempo, dotado de una «genuine national inspiration».

bastante desconsolador no hallar después quien quiera reimprimir nada en tomos, y no poder yo facilitarles a las personas que, sin conocerme aún del extranjero, me piden ejemplares de mis escritos» (V 66, carta de 1853). Y en carta a Hartzenbusch de 12 de marzo de 1852 (H 128), sobre *Clemencia*: «No deseo que salga en periódicos por muchas razones que V. conocerá, siendo las principales que la prisa con que se imprimen hace que salgan escandalosamente estropeadas, y la otra que deseo ver una obrita mía en *libro*».

264. Las quejas sobre su editor son frecuentes en las cartas: en 1862 escribe a Matilde Pastrana contándole que tiene entre manos «la venta de mi edición de este último *Cuadro* al requetejudío Mellado» (V251). Para Luis Monguió («Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX», *Revista Hispánica Moderna* XVII, 1951, 126), todavía en la época de Fernán Caballero lo único que consiguen los autores por sus obras son sumas mínimas. Sin embargo Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez afirman que «El autor cobraba bastante, unos 5 ó 6 duros por entrega, pero perdía todos los derechos sobre su obra» (*Manual de literatura española*, Pamplona, Cenlit, 1981, VI, 178). Fernán, si creemos lo que afirma en su correspondencia privada, vivía en parte de lo que le rentaban los libros, pero también invertía en ellos: «Tengo metidos en mi edición de *Vulgaridad y nobleza* nada menos que 6.000 reales, que son 100 duros que me dieron por *Cuentos y poesías populares*, 100 duros de 200 ejemplares que tomó el infante y 100 duros que me mandó Carlos por ciento que se vendieron en Manila» (V 239).

265. Romero Tobar, «Cómo se ha fijado el canon del «realismo» español», cit., 30.

Esta fama europea la puso en contacto con personalidades y escritores diversos: a su paso por España los emperadores de Brasil quisieron conocer a Fernán Caballero y ella les visitó en su residencia; en 1866 la baronesa Herbert cuenta entre los acontecimientos de su viaje por España la visita a Fernán Caballero, Juliette de Robersart, condesa belga, encabeza la segunda parte de sus *Lettres d'Espagne* con textos de la autora, a quien conoció en Sevilla, y Edmundo D'Amicis en su libro *España* habla ella. Como ha explicado Romero Tobar, la fama europea de Fernán Caballero la presentó como una resurrección del espíritu español[265].

Sin embargo, por estos mismos años y sobre todo desde 1860 declina su actividad creativa. Entre la *Colección de artículos religiosos y morales* (1862) que quiso sirviera como catecismo infantil[266], y el *Pequeño curso de mitología para niños* (1867), sólo publicó sus novelas cortas *La Farisea* y *Las dos Gracias* (al margen de escritos menores). En estos títulos de vejez encontramos llevados al extremo los vicios que tanto le habían criticado: rigidez y esquematismo, personajes que sólo valen para ponerse al servicio de paradigmas, ideología y moral por encima de cualquier interés literario, y todo ello en un lenguaje que abusa de los refranes y de la retórica. Las últimas obras son meras excusas para desarrollar un pensamiento ejemplarizante sobre el que inventa argumentos reiterativos, de ahí que se intensifiquen en estos años las censuras de sus defectos: aquella fama allende los Pirineos no se vio correspondida en su última etapa por el aplauso de muchos de sus compatriotas, tal vez desilusionados por la reiteración insistente del esquema en que acabó naufragando[267]. Ello le obsesiona e incluso le roba el placer de escribir:

> quisiera apagar mi nombre como se apaga una luz que le impide a uno dormir tranquilo en la oscuridad (E 376).

266. Cuando se decide a publicar el volumen *Colección de artículos religiosos y morales* (Cádiz, 1862), escribe a Cañete desilusionada: «Voy a imprimir en Cádiz un tomo de artículos morales y religiosos que han salido en varios periódicos, sobre todo en *La Razón Católica*. El librero se ha empeñado en que se pida que sea declarado de texto. ¿Quiere usted creer que quien se opone a ello es mi amigo Fermín Puente, …? Dice que no son de ninguna enseñanza mis artículos; que no son los mejores míos, ni forman un *cuerpo de doctrina* que corresponda a ninguna de las asignaturas. Esto ha sido triste para mí, porque yo vivía en la ilusión que si bien para los grandes no, para los niños sí contenían esos escritos enseñanza; [...] Fermín me ha humillado cien veces más que *La Discusión* y *El Contemporáneo*» (A 173).

267. Rodríguez Luis piensa que los mismos críticos que la elogiaron por su originalidad cuando salió a la escena literaria, «si se tomaban la molestia de seguir la carrera de su descubrimiento, podrían descubrir que Fernán los había engañado como promesa, pues en vez de evolucionar, insistía en lo mismo; en vez de terminar de desromantizarse, se hacía ñoña; en vez de lanzarse al estudio balzaciano de las mœurs, se diluía en artículos de costumbres y defensas del altar y del trono amenazados». Rodríguez Luis, Introducción a su ed. de *La Gaviota*, cit., 32.

Muchos de sus amigos habían dejado de apoyarla conforme sus ideas se habían ido haciendo más rigurosas o más anticuadas y sus solicitudes de ayuda más cansinas. Una vez que ha dejado de ser útil –o utilizada (H 213)– políticamente, no es necesario insistir en su canonización literaria. Además del agotamiento y la esterilidad, Cecilia se queja sobre todo de soledad. En 1863 escribe a Cañete:

> en el palenque literario nunca hubo nadie más solitario y aislado que yo. (A 178-9)

COMPLEJIDAD DE LA TRAYECTORIA EDITORIAL

La trayectoria editorial de Fernán Caballero está lastrada por problemas que afectan a todas sus fases, desde la producción a la publicación[268]. La misma circunstancia de que muchas de sus obras tuvieran fecha distinta de escritura y publicación, o de que partiesen de textos o ideas recopilados y pergeñadas años antes, explica que su obra experimentara un quehacer de reescritura constante. A este hecho hay que añadir la amplitud y heterogeneidad del conjunto: escribió novelas de distinta tipología, relatos costumbristas, cuentos, recopilaciones de literatura oral, artículos, obras infantiles y una ingente cantidad de cartas. Un repaso breve por su producción permitirá observar la variedad y riqueza de su obra y las dificultades para ordenarla, pues sobre todo desde 1855 en adelante se dedicó a «fundir, refundir, ampliar y recoger en volúmenes narraciones antes dispersas. A la dificultad existente para encorsetar formalmente sus narraciones se añaden estos cambios, en los que, a veces, también se alteran los títulos originales»[269].

Compuestas muchas de sus páginas en francés e incluso con versiones primerizas alemanas, vieron la luz en traducciones encargadas por la autora a distintos colaboradores, cuyas intervenciones en el texto, no siempre de su gusto, se sometieron después a correcciones para ulteriores reediciones, en las que también participaron otros personajes, quedando ella muchas veces descontenta del resultado: «En mi testamento dejaré mi última novela, que se titulará *Las tribulaciones de un escritor de novelas*. Pero lo peor es las *correcciones* que introducen sin mi venia» (M 54)[270]. Por esta razón Montes Doncel se pregunta si en

268. Véase las págs XCVII y ss. de esta introducción.
269. González Troyano, «La iniciación de la novela realista decimonónica. *Fernán Caballero*», cit., 672.
270. Son frecuentísimas las cartas con quejas respecto de las erratas, incorporaciones de correctores, errores en las traducciones y variaciones a los textos que los distintos intermediarios introdujeron: «Ha salido *La Farisea*, que concluyó en el último número de *La concordia*, con espantosas erratas; pero ese es mi sino: ¡Han puesto *fósforo* en lugar de Venus!» (M 265); «*La España* lo ha reproducido, pero ¡¡cómo!!, entretejiendo párrafos como en un *potpurri*» (M 56); «Cuántas y cuántas gracias tengo que dar a usted, señor y

ocasiones leemos lo que quiso contarnos la escritora[271]. Su carácter, tan suspicaz como sensible a las opiniones y críticas, se dejaba influir mucho, y sus amigos tuvieron parte en frecuentes cambios con los que ella no estuvo siempre de acuerdo[272]. Cuando Valencina compara los originales que pudo estudiar –de *Los pobres perros abandonados, Obrar bien, La campana del Rosario*– con las versiones publicadas, comprueba «que realmente no se ha impreso como los escribió su autora»[273]. Y ella misma se sintió poco conforme con algunas intervenciones muy invasivas, como escribe a Fernández Espino –su corrector en *Callar en vida*:

> Si en *La familia de Alvareda,* que aún no he visto, ha seguido Fermín [de la Puente] el mismo sistema [que otros de sus correctores], si ha hecho pulcro y académico el lenguaje de las gentes de campo andaluzas, que yo he aprendido con tanto estudio y tanto *amore*, ¡mi novela está perdida! (E 69).

No conocemos bien hasta qué punto los mediadores intervinieron en las distintas obras, pero por las cartas sí podemos deducir que ocurrió de diversa manera: algunos se arrogaron el poder de hacerlo directamente y sin que ella pudiera intervenir; otros le aconsejaban antes –a veces sobre cuestiones de estilo, otras de contenido o moral– y ella seguía aquellos consejos en función de criterios dispares (o tal vez de aprensiones diversas).

En esta compleja trayectoria tuvo un papel determinante la inseguridad que Cecilia sentía respecto de la elegancia de su español y la necesidad de ser constantemente corregida y supervisada. Junto a Fermín de la Puente y Cañete, Hartzenbusch fue uno de los correctores más importantes de su obra: la correspondencia entre ambos da fe de las constantes peticiones para que le revise manuscritos y pruebas[274]. Pero aunque sus cartas revelan errores gramaticales y ortográficos, así como cierta tendencia al uso de extranjerismos, quizá se haya exagerado su incompetencia lingüística; a partir de cierta fecha aquella falta de resolución podemos atribuirla al carácter inseguro de la escritora y su exacerbada aprensión a las críticas. Esta misma causa explica también los continuos

amigo, por su bondad en remitirme los folletines de lo que es una *imitación* de Fernán. ¿Qué hace un autor al verse de este modo transformado, descompuestas todas las escenas principales, haciéndole decir lo que jamás ha soñado decir» (M 67); «Me traducen mal, pero sin intención de hacerlo [...]. No se me puede traducir al francés, es preciso que se desengañen; al alemán sí» (A 121); «Mi *voice* del fondo de mi corazón es que no se me traduzca. Nada, nada se me importa, al contrario, celebro no sean conocidos mis escritos, y cuánto más no desearé que se me quite y ponga al antojo del traductor» (M 190). Otros ejemplos en E 8-9, E 50, E 66-7, E 199, V 375, M 57, A 107.

271. «con Cecilia Böhl de Faber nos hallamos ante uno de los modelos, no infrecuente, de escritor determinado por las opiniones de un grupo restringido de receptores, cuyo acceso a las obras era previo a la publicación de las mismas». Rosa E. Montes Doncel, *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, cit., 32.

272. Véase por ejemplo la carta a Cañete que recoge López Argüello, A 97.

273. Valencina, *Cartas de Fernán Caballero*, cit., XIII.

274. Heinermann, «Dichtung und Wahrheit über die *Gaviota...*», cit., 322-3.

retoques y cambios y su insatisfacción con cualquiera de las soluciones, siempre provisionales, que fueron variando los textos hasta su versión última.

LA GAVIOTA

Gracias a las referencias que proporciona la correspondencia personal de Cecilia Böhl, sabemos que *La Gaviota* se escribió entre 1845 y mediados de octubre de 1848, cuando la envía a José Joaquín de Mora ofreciéndosela para *El Heraldo*. El proceso de escritura debió ser laborioso y concienzudo según escribe a su traductor («cosas que ya que a usted mismo no le han llamado la atención al traducirla, no se la llamarán a nadie, sino a aquella que pesó, escogió, aplicó cien veces cada palabra, cada rasgo, cada incidente para pintar sus cuadros», V 21ss.), y también lo fue el de su primera edición, como puede seguirse a través de sus cartas a Hartzenbusch[275]. Las enormes expectativas con que preparase la obra para su publicación, decidida por fin a dar el paso definitivo hacia la publicidad, no recibieron la respuesta esperada. Pero demuestran, y ello es lo interesante, que a pesar de todas las sucesivas argumentaciones que posteriormente iría pergeñando para justificar su salida a la escena literaria, la única del todo cierta era la ambición de ser publicada y leída, incluso la de posesionarse de un papel destacado en la renovación del género novelesco. En ningún caso «Mora, que la leyó fue el que se empeñó en publicarla», como escribe a Antoine de Latour[276], sino que, al contrario, Cecilia Böhl presionó a Mora a través de Hartzenbusch hasta conseguir que sacara la novela en *El Heraldo*, donde por fin se publicaría: la primera parte del 9 de mayo al 6 de junio en entregas casi diarias, y la segunda del 20 de junio al 14 de agosto, también con pocas interrupciones[277].

Aquel periódico, fundado por Sartorius en 1842 para combatir a Espartero y que representaba políticamente al sector moderado, tenía en provincias unos 4.500 suscriptores en 1845, una cifra considerable y que lo convertía en uno de los más leídos de su tiempo[278]. De ahí que *La Gaviota* conociera desde su pri-

275. Heinermann, «Dichtung und Wahrheit…», cit., 317ss. Véanse sobre todo las cartas a Hartzenbusch de 15 de abril y de 8 de diciembre de 1848.

276. Morel Fatio, «Fernán Caballero d'après sa correspondance…», cit., 281. Allí explica que su intención al escribir la obra fue la de mostrarla a sus visitas extranjeras: «Escribí la novela en francés, diré a V. que no fue para imprimirla, sino por si acaso la quería leer algún extranjero, como escribí *La familia de Alvareda* en alemán». Y efectivamente así se deduce de la versión del prólogo que publicó *El Heraldo*: v. nota 6 a nuestra edición y adviértase el cambio entre la versión de *H* y *M1* en la siguiente frase: donde *M1* dice: «Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles», la primera versión había escrito: «… y de lo que son los españoles». El subrayado es mío.

277. En adelante, y para facilitar la diferenciación entre ambas partes de la novela, en las referencias a los capítulos marcaremos tras los números romanos correspondientes, un 1 o un 2 para señalar a cuál de las dos pertenece.

278. Mª Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España 2: el siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1996, 181-2.

mera edición un número importante de lectores que debieron hacerse pronto conscientes de su novedad. Esta «novela situada en una encrucijada de caminos», según la considera Rubio Cremades[279], formaba parte del plan de Cecilia Böhl para crear una novela española de costumbres –como su ejemplo más ambicioso– y fue presentada por Mora en esos mismos términos. El 4 de mayo de 1849 salió un segundo anuncio que confirmaba la inminente publicación y daba cuenta del título y las características de la obra:

> En martes de la próxima semana empezaremos a publicar *La Gaviota*, novela original española, y que puede llamarse propiamente de costumbres por contener una pintura fiel y altamente expresiva de las verdaderas costumbres de nuestra nación, como se observan en las clases y personas preservadas hasta ahora del contagio de la imitación extranjera. Su autor, que se disfraza bajo el nombre de Fernán Caballero, no es uno de estos escritores repentistas, cuya misión es trasladar precipitadamente de la cabeza al papel y del borrador a la imprenta los brotes indigestos de una imaginación desordenada, ni uno de esos ganapanes literarios, copistas rastreros de los detestables modelos con que la tipografía extranjera nos inunda. El estudio profundo que ha hecho de los grandes rasgos de nuestra nacionalidad, y la comparación que ha podido hacer en sus viajes por diferentes regiones de Europa entre su estado social y el nuestro relucen en cada una de las páginas de su obra, con lo cual creemos hacer un verdadero servicio a la literatura española y contribuir eficazmente a la restauración literaria que empieza ya a despuntar en nuestro horizonte, con las satisfactorias probabilidades de una feliz consumación.

Mora asume y utiliza los argumentos de la autora que desarrollará después Eugenio de Ochoa en su «Juicio crítico» y que demuestran hasta qué punto en el mundo de las letras se vivían con expectación los progresos del género novelesco, género que, como de estas palabras se deduce, promete asumir las condiciones del «estudio profundo» para cumplir un «servicio» a la sociedad y la nación; estos términos, que se convertirían años después en lugares comunes de la novela realista posterior, aquí corresponden al ambiente descrito en las páginas sobre el contexto literario, ansioso de novedades. En palabras del prólogo, este «ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias y tradiciones» usa de lo novelesco sólo como «marco», invirtiendo el tradicional esquema: el marco no encuadra la acción, sino que lo novelesco sirve para enmarcar –en realidad para dar forma narrativa– al cuadro, esa pintura «exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad». Estas palabras preliminares de la autora mantienen una interesante (e irónica) correspondencia con el proyecto que metanovelescamente los per-

279. Enrique Rubio Cremades, introducción a Fernán Caballero, *La Gaviota,* Madrid, Espasa-Calpe, 1995, 33.

sonajes de la propia obra diseñan en la famosa reunión del capítulo IV/2; allí Stein completa la idea al afirmar que la novela que propone la condesa «sería, por cierto, una nueva especie de geografía», que reuniría además las virtudes de lo útil y lo moral.

El innovador proyecto, cuyos propósitos explica en el prólogo con fuerte conciencia de su aventura, comienza definiéndose por oposición a la actualidad literaria, como es propio por otra parte de cualquier empresa con ambiciones de novedad. En este caso y comparándose a la novela de su momento, elige «la sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores» para una obra, explica, que no ha surgido de los esfuerzos de la imaginación, sino de la recopilación y la copia. Si la imaginación había sido la fuerza generadora de los mundos de ficción, hechos para construir otro espacio en el que disfrutar de la evasión, según se afirma después, la propuesta que se nos hace es la de observar este nuestro mundo real, trasladado a las palabras, esto es: la mimesis realista. Frente a la imaginación novelesca y sus lejanos orbes, promete exactitud, rigor, análisis y verdad, término sobre el que se insiste hasta seis veces en el prólogo. Y huyendo de los decorados librescos y artificiosos se pretende que el mundo de la realidad sirva él mismo como lección de verdades, según había propuesto Goethe.

En el caso de *La Gaviota* la traslación literaria del universo extraliterario se desarrolla a través de dos espacios, en cuya oposición y contraste se manifiesta la cosmovisión dualista de Fernán Caballero. El mundo popular queda sobre todo representado en Villamar, pueblo marítimo de la Baja Andalucía al que llega huyendo de la guerra el herido Stein, con cuyos habitantes entra en afectuosa familiaridad hasta contraer matrimonio con Marisalada, la Gaviota. La segunda parte de la novela nos traslada con ambos personajes a la Sevilla de la clase aristocrática, y después a Madrid, donde la protagonista progresa en su carrera operística hasta que su adulterio sea castigado finalmente con la pérdida de la voz y la humillante vuelta al pueblo.

Las dos herramientas con las que cuenta su autora para construir este «mundo verdadero» son el análisis procedente de la novela de costumbres balzaquiana por la que el género está ganando prestigio en Europa, y la *poesía* –en expresión de la propia Fernán– de los materiales folclóricos, en cuya entusiasmada admiración conecta con otra tendencia distinta de la literatura europea: la vocación folclórica del romanticismo alemán. Si esta le prestaba la sustancia mítica y esencial de la identidad nacional, aquella le enseñaba a observar las cambiantes formas del carácter social. Usando de ambas en conjunción –aunque sin lograr a veces más que su yuxtaposición– surge su propia fórmula. El objetivo y su función ya se han descrito en páginas precedentes: están directamente engarzados en el contexto ideológico y responden a la voluntad del nacionalismo posromántico de dibujar una identidad colectiva y nacional[280].

280. En un interesante trabajo, Paz Soldán plantea la paradoja de que al imponerse en *La Gaviota* el realismo sobre el costumbrismo, el resultado, más que presentar la identidad

En la fórmula dicha y en esta función *La Gaviota* conecta evidentemente con los recursos costumbristas, aunque su manera de abordar el estudio social sobrepasa aquellos límites no sólo en cuanto al desarrollo de la trama, sino también para hacer suyo un concepto de la época que formulara Eugenio de Ochoa en el segundo volumen de *El Artista* (1835): «La literatura es, en todas las épocas y en todos los países, la expresión más exacta del estado social». Así, las categorías de españoles que Fernán Caballero distingue en el prólogo a *La Gaviota* y que se propone describir en su cuadro no son tipologías regionalistas, oficios, clases sociales ni modelos de la tradición literaria (aunque todos estos elementos participen en distinta medida en la galería), sino que la clasificación nace de parámetros ideológicos e identitarios en los que se compara lo español con lo extranjero y la medida de lo uno se establece en relación con su contaminación de lo Otro (recuérdese la nota de Mora citada: «la comparación que ha podido hacer en sus viajes por diferentes regiones de Europa entre su estado social y el nuestro relucen en cada una de las páginas de su obra»). Todas las conversaciones de salón en la segunda parte de la obra giran en torno a la relación de España con los extranjeros y sirven para comparar continuamente los modos de vida y el carácter. Los españoles hablan de sí mismos y se comparan con ingleses, franceses y alemanes. Las posiciones más extremas son las que representan el general Santa María, conservador a ultranza y receloso de toda novedad, y Eloísa, la muy ridícula «esclava de la moda» subyugada por los adelantos europeos. Puede resultar paradójico que Cecilia Böhl, quien sólo tuvo un abuelo español, fue educada de forma cosmopolita y hablaba varias lenguas, asociara con tanta firmeza la felicidad al espacio incontaminado de la España rural. Frente a ello todos los extranjeros que pasan por Sevilla, sobre todo ingleses y franceses, son ridiculizados tanto como los españoles que sobrevaloran sus modas[281]. Aquella actitud responde a la intención de proponer una idea de progreso para España que no pase por la importación de modelos foráneos –como tantas veces insiste Fernán Caballero en su conservadora versión de una idea muy repetida desde Jovellanos–, sino que parta –y aquí su reaccionarismo– de aquel alma nacional de imprimación católica que palpitaba en el pueblo. En esta opinión laten las ideas de Herder a propósito del progreso de los pueblos, que no puede darse al margen de la naturaleza (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1891). Si la naturaleza española, piensa Fernán, reside en su condición católica, debe ser aquella la que guíe su evolución hacia el futuro.

En un sentido positivo o negativo, los personajes están intensamente mediatizados por el espacio –entendido también en su dimensión simbólica– y el tiempo. Ambos son parámetros de su circunstancia, pero también de su esencia y al cabo verdaderos protagonistas de *La Gaviota*. En relación con ello es significativo que la

nacional, lo que muestra es su desintegración; se hace así imposible encontrar una esencia homogénea a toda la nación española, viva sólo en el pasado, en la lengua y en la poesía del pueblo. E. Paz Soldán, «Lo extranjero y la esencia de España en *La gaviota*», *Romance Notes* XXXVII (1997) 3, 281–88.

281. Horrent, «Sur *La Gaviota*…», cit., 229.

obra vaya indicando una pormenorizada cronología de la acción: el primer capítulo nos sitúa en el año 1836, el segundo nos lleva hasta 1838 y el undécimo hasta 1841, avanzando en el decimoquinto tres años más; en ese mismo año de 1844 comienza la acción de la segunda parte. Las sucesivas indicaciones de los demás capítulos nos permiten seguir el recorrido temporal hasta situarnos en la primavera del 45 y concluir en el último, tras cuatro años, en «un día de verano de 1848», es decir, poco antes de que Cecilia envíe su novela a José Joaquín de Mora. Estas indicaciones no son casuales, sino que reúnen funciones importantes: si la contemporaneidad de acción y la escritura es propia del realismo y logra a través de su manifestación acrecentar la verosimilitud, de otro lado y en lo que se refiere a la coherencia interna del relato, el tiempo tiene una función explicativa y causal más importante que cualquier otro ingrediente de la trama, como también se declaraba en el proyecto novelesco de la tertulia («el tiempo, que da fin a todo, por más que se digan los novelistas que sueñan en lugar de observar», G 193-4). La tía María lo había sentenciado antes con un proverbio: «El tiempo quiebra, sin canto ni piedra» (G 120). Incluso Momo sabe que el tiempo pone todas las cosas en su sitio, y así cerraba el capítulo VIII/1 (G87) con la fosca anticipación: «¡Ya verá el pago que le da! Y si no..., el tiempo»; la amenaza se repite en G 126: «¡y si no el tiempo!».

Una de las grandes innovaciones de *La Gaviota* es precisamente esta que se aconsejaba metaliterariamente a través de las voces de sus personajes: el discurrir temporal –y no las peripecias de la intriga– constituyen el asiento del progreso narrativo. Esta que llamaremos *temporalidad discursiva* tenía su modelo fundacional en la novela de aprendizaje, donde el rumbo de la acción avanza dejando que el transcurso temporal intervenga con las transformaciones naturales que le corresponden, sin que su ritmo se imponga a golpe de imprevistos, acontecimientos inesperados, calamidades sobrevenidas y otras intervenciones sorpresivas del hado. En *La Gaviota* la simbólica del viaje de aprendizaje subyace tanto en la trayectoria del extranjero Stein como en la de Marisalada, sin olvidar entre ambos a Mediopollito (Véase G 90, nota 135 y G 91: «Tu padre no salió jamás de su tierra, y ha sido la honra de su casta»). Pero frente a aquellos modelos, la lección de *La Gaviota* es inmovilista en cuanto que el viaje –y la estructura de la novela– concluye en la circularidad o en la muerte: la protagonista acaba degradada en su lugar de origen, y Stein, como Mediopollito, cierran su recorrido con la muerte.

Sin embargo, la temporalidad discursiva no logra todavía avanzar como *durée* ni manifestarse como una experiencia de continuidad, sino que relega los cambios psicológicos al espacio silencioso entre capítulos, intersticios donde se nos escamotea su discurrir. Por eso algunos estudiosos consideran que la estructura de *La Gaviota* está aún basada en escenas o retablos dialogados entre los que la conexión es insuficiente para superar esa impresión de yuxtaposición[282]. Y efectivamente es visible el servicio que los géneros narrativos breves prestan a la arquitectura general de la obra: al centrar cada capítulo en un episodio o situación los segmentos individuales pesan contra la fluidez novelística y entrecortan su curso.

282. Kirkpatrick, «On the threshold of the realist novel…», cit., 53-5.

Ello no impide que la función del tiempo se manifieste en dimensiones hasta entonces no exploradas. La autora no nos permite olvidar que estos años de los que tan minuciosamente daba cifra en el desarrollo de los acontecimientos corresponden a un complejo contexto político, presente de distinta forma en el texto. Entre 1836 y 1848 se vivieron las desamortizaciones, la primera rebelión carlista, la adopción de la constitución liberal y las revoluciones europeas de 1848. En esa misma fecha, el crítico Antonio Neira de Mosquera había pedido a los novelistas españoles que describiesen los conflictos que está provocando el cambio histórico; Fernán asume ese difícil cometido desde la declaración de intenciones que es el prólogo a *La Gaviota*[283], partiendo de una posición no tan conservadora como se ha querido interpretar[284], según se deduce de las conversaciones en la tertulia de la condesa de Algar. Allí el personaje que funciona como modelo ideológico no es el general Santa María, representante del reaccionarismo, sino el duque de Almansa (que insinúa su apoyo al gobierno y predica el *justo medio*) y Rafael, su correligionario liberal. La posición de ambos es la que defendían los moderados en el contexto de la guerra carlista. El absolutista Santa María representa en su figura cómica la época pasada de la Guerra de la Independencia, tiempo de épica y grandes hazañas, tras el que es llegado el de la política, de la vida civil, de los debates del liberalismo y su pluralidad de opiniones. Frente al espacio rural y sin tiempo donde transcurre casi la totalidad de la primera parte de la novela, las conversaciones de tertulia de la segunda nos muestran la circunstancialidad cambiante del mundo ciudadano, que vive las tensiones y debates del progreso en un concierto de voces que ha dejado atrás la certidumbre única.

En aquel mismo escenario se encarna la *actualidad* –como se verá también en *Una en otra*–, traída hasta la literatura por el determinismo temporal del costumbrismo. En los artículos de costumbres, y como resultado de la conciencia romántica de fugacidad, se demostraba que el hombre vive instalado en las circunstancias temporales e históricas que afectaban a toda su condición. Así también en los episodios que transcurren en el ámbito ciudadano de *La Gaviota* la *actualidad* se convierte en protagonista y se hace dueña de las conversaciones; en ellas se trata de la nueva aristocracia «burguesa», de los cambios que se estaban produciendo en el ejército, de los viajes de Wellington o del barón Taylor para comprar obras de arte españolas, de la manía filarmónica y los viajes en globo, de la guerra con el emperador de Marruecos y sobre todo de la nueva influencia de la moda, la prensa, la fama y la emancipación de la mujer. Los personajes no escapan a este entramado de circunstancias en relación con el cual construyen su vida y la obra, como afirmaba su autora en la carta a Mora con que la presentó, «está llena de actualidad», (Ap. 559).

Pero además del tiempo, el espacio es el otro gran protagonista de *La Gaviota*. Porque el inmovilismo al que hacíamos referencia no está solo presente en las posi-

283. Kirkpatrick, «La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota*», cit., 236.
284. Patrick L Gallagher., «Politics and the Formation of National Identity in Cecilia Boehl's *La Gaviota*». *Letras peninsulares* 17 (2004?2005) 2-3, 591-610; en particular 591-9.

ciones ideológicas sino también en la romántica convicción de que los valores trascendentales mantienen sólo su estabilidad en la atemporalidad de la vida natural, al margen del trasiego moderno de la civilización, en el retiro de los pueblos, los conventos y los restos de aquellas fortalezas antiguas que aún resisten, como la de Villamar. En aquel espacio los personajes evitan el viaje y permanecen al margen del discurrir que este implica: el núcleo familiar, irrenunciable, no es punto de partida para una búsqueda ulterior, sino el seno mismo de la identidad de cada cual y su destino natural, al margen de toda ambición. En él permanecen para siempre, como para siempre se queda don Modesto al cuidado de las ruinas del fuerte o fray Gabriel en el convento abandonado. Cuando Marisalada abandona familia y espacio natural, empujada por la fuerza destructora de sus pasiones y pretensiones, rompe los límites expresados en aquel orden religioso e imperecedero de su entorno: familia y pueblo[285]. No le espera sino el fracaso, pues, como había expresado Herder, la fortaleza del pueblo se asienta en las familias y crece en la naturaleza[286].

Los espacios de *La Gaviota* contribuyen en una medida fundamental a la «cuidadosa estrategia compositiva» de la novela, que se construye a base de simetrías y símbolos que «en su recurrencia, confieren al texto una singular carga poética»[287]. De hecho, la misma división en dos partes simétricas hace corresponder cada una de ellas a un entorno. Ambos, el rural-natural y el urbano-civilizado adquieren dimensiones metafóricas y se vinculan a valores sociales y morales, siguiendo las opiniones de Mme. de Staël o de Balzac a propósito de la correspondencia de la persona con su medio. En su ambición «científica» Balzac había llevado a sus obras la idea del medio ambiente (*milieu*) que tomó de Geoffroy Saint-Hilaire y que le procuró no pocas críticas del sector ortodoxo, empeñado en ver en aquel determinismo la negación de la libertad de las facultades del alma. Adaptaba con ello a su *roman de mœurs* la tradición, procedente del siglo XVIII, de asociar los caracteres al medio geográfico, ya habitual en los epistolarios de viaje ilustrados. La idea había sido desarrollada por Herder, para quien las características de una nación dependen de sus condiciones geográficas, climatológicas e históricas[288], pero sobre todo en la antropología de Kant y su

285. Si la crítica tradicional vio sobre todo en *La Gaviota* la posición conservadora de Fernán Caballero, Herrero la observa como desarrollo del conflicto entre pasión y límite en su interesante trabajo «La morada del padre. Pasión y límite en *La Gaviota*», *Siglo XIX* 2 (1996), 175- 185.

286. J. G. Herder, *Mensch und Welt*, Jena, Diederich, 1942, 183: «Aus Familien entspringt ein Volk»; y en 182: «ein Volk ist sowohl eine Planze der Natur, al seine Familie».

287. Demetrio Estébanez Calderón, introducción a su ed. de *La Gaviota,* cit., 87. En un interesante trabajo, Mª Paz Yáñez ha demostrado la función estructuradora del cuento del Medio-Pollito (que Leonardo Romero, *La novela popular,* cit., 19-20, relaciona con los cuentos alemanes). Yáñez («Los cuentos de *La Gaviota*, cit., 242) piensa que el mayor interés de *La Gaviota* está en la estructuración de los materiales y el uso de los cuentos «como engranaje estructural e incluso como punto de partida de los procesos enunciativos». Para Larsen la concepción y gestación de su obra «are carefully planned and executed«. Kevin S. Larsen, »Nests and Nesting Materials: Aspects of the Realism of *La Gaviota*«, *Orbis Litterarum,* LVII, 2002, 4, 239–582; 253.

288. Royal J. Schmidt, «Cultural Nationalism in Herder», *Journal of the History of Ideas* 17

Metafísica de las costumbres que vincula la ética con una visión antropológica[289]. En *La Gaviota* los personajes son también resultado de esa influencia: Stein es melancólico y sentimental –como Mme. de Staël había presentado a los alemanes– y Marisalada vital y dominante, pues se ha criado, salvaje y sin madre, junto al mar. Como en el caso de *Una en otra*, también en esta novela Fernán Caballero se propone «poner de frente o en contraste la grande y enérgica acción de la naturaleza [...] y la tibia y comedida acción de la sociedad civilizada, [... y] el distinto influjo que ejercen ambas en personas diferentes» (H 172)[290].

En relación con la original simbología de espacios y escenarios, que dota a la obra de una recóndita dimensión significativa, es importante notar la asociación entre ambos protagonistas y los elementos con los que sus respectivos nombres les asocian[291]: Stein, cuyo significado alemán de «piedra» traduce la autora en una nota al texto, representa la estabilidad y firmeza de los valores morales, mientras que María, en las dos formas con que se nombra por lo general en la obra, remite al penetrante chillido de aquel salvaje pájaro rapaz (Gaviota) o al mar (Marisalada). Y el mar es para Cecilia Böhl el más cumplido símbolo de la capacidad aniquiladora de las pasiones y de la amenaza que desde el primer capítulo pesa sobre Stein. Siempre agitado y destructor, la autora lo relaciona con la temporalidad en distintos pasajes en los que se enfrenta la imagen rocosa (incluido el propio Stein o los muros de la fortaleza de Villamar resistiendo al tiempo) con los violentos embates de las olas. Estos son comparados con la agitación en la «escena del mundo» («semejante a esas existencias ingentes y ruidosas que se agitan en la escena de mundo», G 51), frente al recogido pueblo que está «al margen del mundo» (compárese con US 471, donde el castillo era «verdadero paréntesis de piedra [...] tan innaccesible al bullir del mundo [...] como lo está una roca en medio del mar al movimiento y estrépito de las olas»). Stein, firme en su fe, soporta la furia marítima ya en las primeras líneas de la novela (G 29), de nuevo en el capítulo II/1 («rocas caprichosas y altivas que parecían complacerse en arrostrar el terrible elemento, a cuyos embates resisten como la firmeza al furor», G 39) y por fin en el XII/1 ve cómo las olas se divierten en borrar las palabras que escribía María sobre la arena,

(1956) 3, 407-417; 408. V. también Anne Löchte, «Herders Anthropologie» y «Anthropologie aks Kulturanthropologie», en *Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsideen*, cit., 33-45.

289. Kant publicó sobre estas cuestiones las *Untersuchungen über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral* (1764), *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), *Metaphysik der Sitten* (1797) y la A*nthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798).

290. Sin embargo, esto no permite interpretar, como hace Caseda, que un «determinismo inexorable» pesa sobre los destinos de sus personajes (Jesús Caseda Teresa, «Costumbrismo y estética literaria de Fernán Caballero», C.I.F., XII-XIII (1986-1987), 69-82; 71). Eso no era posible en una autora cristiana que conocía de sobra las críticas de los ortodoxos contra Balzac por este motivo.

291. El valor simbólico de los nombres en la obra de Fernán Caballero y particularmente en *La Gaviota* ha sido señalado en distintas ocasiones por la crítica. V. por ejemplo el citado trabajo de Caseda, «Costumbrismo y estética literaria de Fernán Caballero», cit., 80.

advirtiendo con aquella señal el poder del tiempo, que va «borrando en el corazón [...] lo que se asegura tener grabado en él para siempre» (G 128). La tempestad marina se convierte también en escenografía mortuoria para el final de Pedro Santaló, recordando en esa imagen violenta del mar embravecido la fragilidad de la condición temporal humana (G 251-2). Las cartas de la autora confirman aquella negativa imagen del mar, «esa bella y pérfida sirena» (M 269), que contrasta fuertemente con las imágenes románticas y las representaciones marítimas derivadas de la teoría de lo sublime. La roca, símbolo de inmovilismo, queda asociada a la humildad del que a nada aspira (véase las opiniones de Rafael y Stein en G 192); mientras, la ambición que motiva el funesto viaje arranca a los protagonistas de su refugio en la piedra: «¿podéis decidiros a quedaros para siempre apegada a vuestra roca, como esas ruinas?» (G145; « la roca a que estaba pegada como esa ostra», G 158).

Cecilia confía aún en la relación entre la naturaleza y el corazón humano, como explica a través del propio Stein («¡Cómo habla la naturaleza al corazón del hombre! –dijo al fin Stein», G 127). Pero, contemporánea ya del *Biedermeier*, huye de lo sublime y lo incontrolado para preferir una naturaleza a la medida del hombre. Las voces salvajes de la naturaleza que la *Naturphilosophie* de Schelling proponía como las vías de encuentro con la trascendencia y de reunificación con la *Weltseele*, son indescifrables para su héroe:

> Mira la mar: ¿oyes cómo murmuran sus olas con una voz tan llena de encanto y de terror? Parecen murmurar graves secretos en una lengua desconocida (G 128).

La sirena, a quien corresponde la voz «llena de encanto y de terror» de las olas, es uno de los personajes que la Nueva Mitología romántica recoge de la tradición clásica y de la folclórica europea como figura negativa. Una de sus características habituales es que forma parte de una naturaleza salvaje que atrae al hombre con extraños sortilegios y melodías incomprensibles, a la manera de la *Lorelay* alemana o la ondina de *Los ojos verdes* de Bécquer. María, como la sirena, también es parte de la naturaleza («bella hija de la naturaleza», G 127): una joven salvaje que pertenece a la playa y posee la condición desarraigada del pájaro marino, a la que sólo domestica temporalmente la música, el arte maníaca por excelencia. Podemos incluirla por estas características entre aquellos engendros femeniles cuyas voces arrastraban a la tragedia a los viajeros; su naturaleza marítima (gaviota, ola y sirena) es intuida por el duque («¿hay sirenas en estas olas?» G 144) y se manifiesta en que pierde a todos los hombres que la quieren porque no es capaz de cumplir con el papel femenino de hija, esposa o madre[292]. Su castigo es ejemplarizante en cuanto no se le concede una muer-

292. Larsen pone en relación a Marisalada con Marcela cervantina, incluso la ve como descendiente directa. Ambas carecen de madre y resultan atractivas a los hombres, pero sólo para su mal. Se niegan a aceptar «las obligaciones de su sexo», pues son criaturas

te trágica y romántica, sino que su autora decide, para dar lección, ponerla en el sitio que la correspondía: en el pueblo natal, casada con el barbero que antes despreciara y dedicada a criar niños[293].

La lejanía de Marisalada con respecto al dechado de virtudes de las heroínas novelescas que fueron sus contemporáneas es propio del abandono de los ideales de la novela sentimental –aún presente en *Elia* o *Clemencia*– y la evolución hacia la novela realista. En este tránsito se hizo visible una progresiva «masculinización» de los autores y de las materias que trajo una aproximación «científica» y patológica a los personajes femeninos. La tendencia, muy evidente en los años sesenta y setenta, empieza a manifestarse en las heroínas que como la Gaviota no cumplen con las virtudes de las mujeres ideales de las novelas sentimentales. Para el caso de nuestra autora, aquéllas tenían como rasgo más significativo el control de sus pasiones, según hemos señalado. Sin embargo, escribía Ochoa, «la Gaviota es un personaje puramente de pasión; la razón no tiene sobre él dominio alguno» (G 13), y aquello en lo que contradice el imaginario usual de la feminidad es precisamente lo que la hace interesante y novedosa. La inquietud que produce, y que compara a la que despiertan «ciertos dementes», indiferentes a «lo que llamamos la cordura humana» (G 14), nos sitúa en esa trayectoria hacia el Realismo que va a privilegiar cada vez más personajes *interesantes*, cuyas caracterizaciones irán progresando en esa distancia respecto de la «normalidad» conforme avance el siglo, hasta llevarnos a las extrañas criaturas femeninas del Naturalismo.

Desde los años ochenta, sobre todo después de los trabajos de Kirkpatrick y Paul Olson (ambos de 1983), se ha venido demostrando la profunda contradicción de la obra y las fisuras del supuesto mensaje conservador de *La Gaviota*, fisuras que se manifiestan precisamente a través del personaje de Marisalada. María es la primera versión española del arquetipo de genio femenino de Mme. De Staël, según Susan Kirkpatrick, que la ha sabido relacionar con Corinne, su famoso personaje; como aquel, encarna las aspiraciones burguesas de competir y encontrar éxito a través del arte, en el que están representados los mitos románticos prometeicos[294]. Cecilia Böhl nunca rechaza el talento de su criatura, ni insinúa que sus aspiraciones no estén a la altura de su capacidad, aun siendo esta la que introduce la problemática que disturba todo el orden de valores de la novela. En este sentido también Antonio Dorca –siguiendo las tesis de Sandra Gilbert y Susan Gubar– plantea que la actitud ambivalente de la autora hacia su personaje es típica de las escritoras

indómitas, con cierta violencia natural en su deseo de libertad, contrarias a todas las instituciones milenarias de dominación masculina. K. S. Larsen, «Marcela y Marisalada menosprecian el mandamiento», en Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera (eds.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, II, 257-82.

293. Kirkpatrick, «La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota*», cit., 246-8: «La trama de la novela convierte la historia de María esencialmente en una fábula didáctica sobre el lugar adecuado para las mujeres».

294. Kirkpatrick, «La negación del yo…», cit., 249 (y también 246-255) y «On the threshold of the realist novel…», cit., 46 (y también 44-5).

del XIX y oculta, bajo la conformidad aparente con el *status quo*, una voluntad transgresora[295]. En *La Gaviota* el modelo femenino de la duquesa de Almansa, que «leía poco y jamás tomó en sus manos una novela» (G 238), encubriría el fondo de subversión que la escritora de la novela y gran lectora (cuya trayectoria vital no fue precisamente la de una pasiva madre de familia) emboscaba en el personaje de Marisalada. De forma similar, Kirkpatrick piensa que «el enemigo» al que se enfrentaba Cecilia «se insinuaba en el núcleo mismo de sus obras, contradiciendo y subvirtiendo sus ideas más queridas», especialmente en *La Gaviota*[296].

Tal vez esta paradójica actitud de la autora pueda esclarecerse observándola en relación con sus principios estéticos y su poética novelesca. Vimos cómo en ella se enfrentaban dos modelos asociados a sendas actitudes morales: la poética del genio había dado resultados admirables en el terreno artístico, pero había de ser superada en los nuevos tiempos con una fórmula que sobre los valores individuales pusiese el arte al servicio de la colectividad. Sin despreciar el arte genial, Cecilia Böhl sospechaba de su capacidad moral, como fue común en la época del *Biedermeier* a la que pertenece. El tiempo individualista de las revoluciones –estéticas y políticas– debía dejar paso al tiempo de la colectividad, igual que el tiempo heroico del general Santa María al del debate liberal y participativo. María, símbolo del genio, decide salir del pueblo y del entorno natural y familiar para perseguir su individual desarrollo como artista en el entorno de la ciudad, espacio asociado, según vimos, al fugitivo fluir de la temporalidad. Su autora eligió la senda contraria: se esconde tras el seudónimo y aloja su arte –no de la invención, sino de la recolección– en el pueblo, sin aspirar a la fama personal y buscando en las voces del espacio rural la medida de lo perdurable. Villamar representa el seno de la identidad colectiva, en el que la caridad cristiana y la ayuda al prójimo (recuérdese al respecto el personaje de la tía María) son los rasgos más significativos y en los que descansa el equilibrio natural. Rousseau es trasladado así al cristianismo romántico de Novalis o Schlegel, en el que el buen salvaje ya no se sostiene –según veremos también en *La hija del sol*: las buenas gentes simples del pueblo lo son por su honda religiosidad y no por su natural inocencia. Por una convicción en la que suma influencias rousseaunianas y herderianas con doctrinas reaccionarias, Cecilia vincula el origen edénico del ser humano con el cristianismo original y piensa con Bonald que el decálogo de los diez mandamientos es «la carta constitucional del género humano»[297]. Como en *Dicha y suerte* había escrito:

295. Antonio Dorca, «Tres heroínas ante el matrimonio: Marisalada, Tristona y Feíta», *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX).* III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, ed. de V. Trueba, E. Rubio, P. Miret *et al.*, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU, 2005, 81-82;82; Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1979 (traducción española: *La loca del desván*. *La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998). Cfr. J. Herrero, «La morada del padre. Pasión y límite en *La Gaviota*», *Siglo XIX* 2 (1996), 175- 185; 184.

296. Kirkpatrick, «La negación del yo…», cit., 229.

297. Fernán Caballero, *Clemencia*, ed. cit., 323. Para Rodríguez Luis, «lo fundamental

> esta *cultura del alma* que posee nuestro pueblo, como ningún otro, y que hace al pobre campesino tan noble, tan honrado, tan bien avenido con su destino, tan decente, tan delicado, tuvo su origen en la gran legisladora del mundo, estampada en las tablas de Moisés y ampliada en el Evangelio…: *la palabra de Dios*[298].

Fernán Caballero defiende que la sociedad a la que debe aspirarse ha de estar basada en el cristianismo y en la búsqueda de cohesión entre los individuos y con el espacio nativo, según había aprendido de aquellas lecciones alemanas. La voz de Marisalada, símbolo nuclear en la novela, se emplea en sentido contrario a como Cecilia quiere emplear la suya: si la Gaviota no sabe usar su don divino sino egoístamente, Fernán Caballero pone su voz al servicio colectivo y con una finalidad moral. *La Gaviota* es la exposición narrativa de la poética novelística de Fernán Caballero y Marisalada representa las ambiciones del individualismo estético propio de la teoría del genio, frente a la tía María, cuya caridad crea un espacio social y compartido de valores colectivos, expresado en el arte tradicional del folclore. Cuando la tía María dice a la Gaviota, «Mariquita, no me gusta nada de lo que sale de lo regular; en particular a las mujeres, les está tan mal no hacer lo que hacen las demás» (G 120), le está proponiendo una forma de felicidad que pasa por adaptarse a las convenciones sociales y familiares, negando toda voluntad de destacar individualmente. La autora, cuya *antinovela* pretendía precisamente combatir la aventura desquiciada de la literatura del genio con una fórmula que se apoyara en lo profundo de la identidad colectiva del pueblo, combate en su protagonista aquel modelo artístico que era su contrario[299].

En relación con esta problemática, Julio Rodríguez Luis observa la obra como una oposición entre Romanticismo y Realismo de la que la propia protagonista es la clave, pues en su trayectoria demuestra los peligros de la pasión romántica[300]. Ello pudiera resultar válido siempre que entendiésemos la teoría del genio como

romántico en su carácter proviene de una concepción idílica del mundo: la civilización corrompe, en tanto que la cercanía de la naturaleza subraya lo mejor del espíritu de un pueblo, convicción esta típica del primer romanticismo y en particular del alemán», que fue en el que se crió. Rodríguez Luis, «*La Gaviota*: Fernán Caballero entre Romanticismo y Realismo», *Anales Galdosianos* 8 (1973), 123-36; 133. Sin embargo, insistimos en que ese adanismo es más novaliano que rousseauniano, como se explica arriba, y se relaciona con los orígenes cristianos que entiende habitan en la sencillez del pueblo.

298. *Dicha y suerte*, OC IV, 142.

299. Recuérdese que las primeras manifestaciones teóricas del realismo francés que Borgerhoff sitúa en torno a 1838, tienen por característica fundamental su enfrentamiento al *genio* y al *subjetivismo* románticos. Borgerhoff, «Realisme and Kindred Words…», cit. 840-1. En Cecilia esta oposición es motivo recurrente, según habíamos señalado al tratar su poética novelesca: «un estilo bello, un gran talento, podrán trastornar las ideas sobre la virtud y los deberes. ¡Ahí está el gran daño que hacen esas existencias excepcionales, esos genios extraviados!» (M 58); «si les sobra genio, les falta el *comme il faut,* el tacto y la cultura práctica» (M 89-90); v. también carta a Alejandro Linares de 1842 (V 11).

300. Rodríguez Luis, «*La Gaviota*: Fernán Caballero entre Romanticismo y Realismo», cit.

parte del espíritu romántico[301], pero aun haciendo esa heterodoxa salvedad, la pasión de María no se confunde nunca en la novela con el arrebato sentimental ni con la aguda emotividad de las heroínas románticas, ni su condición agreste y ruda le asocia con aquellas. Sin embargo, la Gaviota sí tiene todas las características del *genio*: la condición salvaje y destemplada –pero que reacciona apasionada a la música–, el don instintivo y no aprendido, la ambición y el desprecio por los receptores y admiradores de su arte. Podríamos considerarla romántica si entendiésemos este término no en su valor periodológico o histórico, sino a la manera que lo empleó Goethe cuando, en una oposición que se hizo famosa, comparaba lo romántico con la enfermedad frente a la salubridad y el equilibrio clásicos[302]. De hecho, la condición enfermiza de Marisalada cabe interpretarse en estos términos: la protagonista se nos presenta por primera vez en la novela gravemente enferma, y sobrevive sólo gracias a la medicina de Stein; al final de la obra su pasión infiel por Pepe Vera es causante de una nueva y grave enfermedad de la que su marido ya no podrá sanarla y que concluye con la pérdida del don extraordinario de su voz y su integración última en el paisanaje de su pueblo.

Si Marisalada es el mar en movimiento, Stein tiene la fortaleza moral de la roca, y si la Gaviota recibe ese sobrenombre porque –según explica Momo– «canta y grita, y salta de roca en roca», Stein representa la piedra sobre la que se fundan los valores religiosos y morales. A él sí le corresponden las características de un personaje romántico sentimental: su condición extranjera y misteriosa, su talante meditativo, su desengaño vital y amoroso, su muerte en tierras lejanas y en general su trágico destino corresponden al «halo romántico» con que se nos presenta ya en su primera aparición. Explica entonces que las circunstancias le obligan a marchar a una guerra siendo hombre pacífico, haciendo presentir con esta contradicción entre su naturaleza y su destino la que vivirá en el argumento novelesco. Su figura sirve para introducir en la novela los pasajes más vinculados a la estética romántica: desde el delirio agonizante del que es presa a las puertas del convento y en el que se describen sus fantásticas visiones, hasta su mirada frente al mar bravío.

Su extrema emotividad puede hacerle parecer en ocasiones, como ha visto Rodríguez Luis, «una especie de caricatura del romanticismo»[303], y así los fran-

301. La *Geniezeit* o *Genieperiode* que vio surgir la *teoría del genio*, corresponde estrictamente con el *Sturm und Drang*, movimiento que en la historia literaria alemana no cabe confundir con el Romanticismo ni en fechas (1767-1785 aprox.) ni en filosofía estética, aunque sí puede verse como un precursor de algunos de sus planteamientos básicos.

302. «Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. [...] Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist» Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, cit.; la conversación corresponde al 2 de abril de 1829.

303. Rodríguez Luis, «*La Gaviota*: Fernán Caballero entre Romanticismo y Realismo», 127. En mi opinión no hay voluntad alguna de caricaturizar a Stein en la obra, pero ciertamente está investido de una emotividad con la que se solía caracterizar a los personajes femeninos, y ello tal vez podría obedecer a la identificación que la autora establece con él.

ceses con quienes coincide en el barco en el que viaja a España lo califican como «una especie de Werther llorón». Aquella condición «alemana» de su carácter se hace más visible por la constante comparación con la fortaleza del duque de Almansa; ambos representan dos tipologías sociales con las que se quiere caracterizar la esencia de lo español y de lo alemán: este procede de esa clase media instruida, educada con excelente magisterio en las aulas universitarias, industriosa, familiar y no rica. El español, por el contrario, posee una distinción y una «gracia» más elegante. Su condición, frente a la burguesa alemana, es la aristocrática que, como los franceses están encargados de hacernos saber, no es privativa de la aristocracia, sino que se extiende al pueblo.

La función principal de Stein en la obra es ofrecer el punto de vista exógeno desde el que enfocar la realidad española; su mirada ingenua de extranjero –y en la que probablemente la autora recuerda la suya propia– observa todo con asombro, desde el extrañamiento y la distancia que pueden servir a la reflexión, al humor o a la crítica en su visión de la naturaleza, paisajes y carácter de los vecinos de Villamar[304]. El juego de comparaciones al servicio de reflexiones nacionalistas tiene su asiento durante la primera parte de la novela en la perspectiva de Stein. A través de sus ojos el lector, forastero también en esa tierra para la que su mirada sirve como puerta de acceso, reconoce la felicidad de la verdadera vida española en sus raíces. Su descubrimiento en aquel paraíso tiene que ver con una manera de entender la felicidad que para Cecilia Böhl correspondía con la española: la domesticidad, la cordialidad familiar y el alejamiento de las ambiciones, que Stein asume en contrapunto con Marisalada:

> ¿Qué más desearía yo –replicó Stein– que disfrutar con una inocente joven de la dulce y santa felicidad doméstica, que es la verdadera, la perfecta, la sólida que puede disfrutar el hombre y que Dios bendice, porque es la que nos ha trazado? (G 122)

La Gaviota es también una novela sobre la felicidad. Los protagonistas, el espacio y el tiempo, proporcionan las claves de esta lección moral que asume Stein y que la propia Cecilia había expresado años antes en una carta a Cuthbert:

> cuanto más he vivido tanto más me he convencido que cuanto más se restringe el círculo de sus facultades, de sus sentimientos, de su vida intelectual, tanto más se aproxima uno a esa buena y estúpida felicidad, que es lo

304. «No puede compararse este árido y uniforme paisaje con los valles de Suiza, con las orillas del Rin o con la costa de la isla de Wight. [...] Mientras Stein hacía estas reflexiones...» (G 56); «Stein contemplaba aquel pueblecito tan tranquilo, medio pescador, medio marinero, llevando con una mano el arado y con la otra el remo. No se componía, como los de Alemania, de casas esparcidas sin orden con sus techos tan campestres, de paja, y sus jardines; ni reposaba, como los de Inglaterra» (G 60); «Pero don Federico –dijo la tía María mientras este se entregaba a las reflexiones que preceden» (G 77).

único positivo de la existencia, supuesto que para otras dichas la suprema sabiduría las ha hecho imperfectas para nosotros (M 396).

En el capítulo XII/1 una conversación entre la Gaviota y Stein traslada al lector la función de la filosofía como «la ciencia de ser feliz» que para la individualista María no tiene reglas, pues «cada cual entiende el modo de serlo a su manera». Sin embargo la novela se empeña en demostrar que esta declaración no se atiene a la verdad: hay actitudes que empañan las posibilidades de ser feliz, y la más negativa procede de una moda foránea que va en contra del carácter español, aquella que «la jerigonza del día» conoce como «la *noble ambición*», inventada «por el genio del mal y del orgullo, especie de palanca a que no resisten los cimientos de la sociedad y que ha ocasionado más desventuras a la especie humana que todo el despotismo del mundo» (G 192). Por eso el general Santa María piensa ser un error que el duque haya traído a Stein y María de Villamar a la ciudad, «porque esas gentes –[...]– vivían contentos y sin ambición, y desde ahora en adelante, no podrán decir otro tanto» (G 158). Y no es sólo una cuestión que afecte a las pretensiones de los más privilegiados, pues de la misma manera se critica entre los *elegantes*: el barón de Maude, según Rafael, pertenece a esa clase de hombres que «se precipitan en el porvenir, en vapor a toda máquina, a caza de lo que ellos llaman una posición, y a esto sacrifican todo lo demás: ¡tristes existencias atormentadas, para las que el día de la vida no tiene aurora!» (G 163).

A lo largo de la obra y para ilustrar esta teoría de la felicidad, se emplea una oposición simbólica vinculada a la teoría del genio. Goethe la desarrollaba en su poema *Adler und Taube* (1774) en el que enfrenta a través de las figuras anacreónticas del águila y la paloma la dualidad de las aspiraciones vitales. Las aspiraciones del águila representan el individualismo salvaje del *Sturm und Drang* y su artista genial, herido en los vuelos sublimes de la inspiración y del ascenso poético creativo que compite con la divinidad; mientras, la pareja de palomas, nunca solitarias, contrastan en su humildad y su fraternidad[305]. La oposición simbólica del poema se enmarca en los debates en torno a la felicidad que se hicieron motivo de reflexión filosófica y literaria desde finales del XVIII y que en Alemania tuvieron un desarrollo muy importante en el entorno de las teorías rousseaunianas, en las que se gestaran la pedagogía de Campe y la educación de Böhl. Cecilia hace una elección clara en esta contienda, que enfrenta a María cuyos «ojos son de aquellos que sólo puede mirar frente a frente un águila» (XV/1) – y a Stein la paloma:

> Stein, que era de los pocos hombres que no exigen mucho de la vida, se creía feliz. [...] Su vida uniforme y campestre estaba en armonía con los gustos modestos y el temple suave y pacífico de su alma. Por otra parte, la monotonía no carece de atractivos. Una existencia siempre igual es como el

305. David E. Wellbery, *The specular moment: Goethe's early lyric and the beginnings of romanticism*, Stanford University Press, 1996, 160.

> hombre que duerme apaciblemente y sin soñar; como las melodías compuestas de pocas notas, que nos arrullan tan blandamente. Quizá no hay nada que deje tan gratos recuerdos como lo monótono, ese encadenamiento sucesivo de días, ninguno de los cuales se distingue del que le sigue ni del que le precede. (G 141)

La idea se repite una y otra vez a lo largo de la obra: en los avisos de la tía María, en la humildad del propio Stein y a través del único poema culto que se introduce, una traducción de Salis-Seewis (de nuevo procedente del *Sturm und Drang* y la teoría del genio) que concluye con la lección más repetida de *La Gaviota*: «el hombre cuerdo concreta su felicidad a un estrecho círculo» (G 124). Mediopollito, caricatura del águila que sale del corral persuadida ridículamente de su genialidad, ofrece desde su posición central en la novela y desde la perspectiva de la cuentística popular, la moraleja definitiva de la obra que la traducción del texto de Salis proponía en términos cultos. Tanto Dolores como su suegra lo habían expresado en sendas ocasiones con el refrán de «Juan Español, que estando bueno, quiso estar mejor». (G146 y 249)

En el círculo del ruedo y de la muerte, el toro completa el triángulo de animales simbólicos de la novela. Desde que en el segundo capítulo ensarta al pobre Treu, el perro de Stein (*fiel* es la traducción del nombre alemán), funciona como símbolo trágico a través de sucesivas premoniciones: también el amo, fiel como su perro, verá rota su vida por la intervención de Pepe Vera, el torero amante de Marisalada, a su vez muerto en el coso. La tía María había preparado al lector para la tragedia que bajo la forma del toro se anunciaba ya en la llegada de Stein a Andalucía cuando dice a Marisalada: «si fuese hombre le había de huir a una mujer así como a un toro bravo» (G 120). Y en la primera corrida de la obra, toros y mar se vinculan en su ensordecedora agitación preparando el vínculo entre la Gaviota y el torero: «Un ruido sostenido y animado servía de preludio a la función, como las olas del mar se agitan y mugen antes de la tempestad» (G 175). A pesar de que la antitaurina Cecilia aprovecha la ocasión y el personaje para demostrar su aborrecimiento por la fiesta, es también evidente el atractivo con que dibuja la figura del torero y de su arte. Como le había ocurrido con María, a quien detesta y sin embargo convierte en el personaje más atractivo de la obra, según han hecho notar sus críticos desde Eugenio de Ochoa hasta hoy[306], así tam-

306. Si la autora confesaba a Mora «esa horrible *Gaviota* y el ordinario *Pepe Vera* los he trazado de mala gana y con coraje y porque era preciso» (V 23), Eugenio de Ochoa escribe en su «Juicio crítico» que el carácter del personaje demuestra profundo conocimiento del corazón humano. Ese atractivo que le vieron ya en su tiempo los críticos, lleva a Olson a plantearse en qué es María superior a los demás personajes para concluir que es «en la grandeza vital de María Santaló en donde encontramos la superioridad de ésta como concepción literaria, y en la presentación de esta grandeza como valor auténtico es donde el texto revela una tendencia subversiva con respecto a los valores –impalpables, frágiles, evanescentes– del espíritu» (Paul R. Olson, «Reacción y subversión en *La Gaviota* de Fernán Caballero», en A. David Kossoff *et al.* (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Madrid, Istmo, 1986, II, 375-381; 379).

bién Pepe Vera destila fuerza vital[307]. Herrero ha notado «esa interna contradicción entre un consciente discurso ideológico y otro, en gran parte subconsciente, que se revela, [...], en medios retóricos que se oponen y contradicen la voz narrativa». Pepe Vera representa el centro del desorden y del caos, pero también funciona como símbolo de belleza y de orden, en cuanto puede con elegancia y serenidad dominar y controlar las fuerzas salvajes representadas en el toro. De esa manera se convierte en varón mitológico por su calma sobrehumana y férrea disciplina. «Si el discurso conservador, ideológico, que parece dominar la obra impone la tesis del retiro, del hábito, y de la ciega obediencia a la tradición, el discurso subversivo, que termina por triunfar, define la existencia conservadora como castración [...] *La Gaviota* es en su nivel más profundo una obra revolucionaria»[308].

Si Cecilia fue o no íntimamente consciente de esta íntima subversión de su obra es cuestión difícil de dilucidar. Lo que sí puede confirmarse es que sí lo fue de otro aspecto en el que estaba segura de haber creado con su obra un texto original y desusado: el del lenguaje. En este sentido es muy significativo uno de los pocos cambios que hizo del prólogo original (publicado en *El Heraldo* en la edición de Mellado), por el que introdujo en primer lugar, entre los objetos de su «ensayo sobre la vida íntima del pueblo español», el «lenguaje», además de las «creencias» y «cuentos». Con esa incorporación daba fe de su convicción de que la vida íntima y auténtica de España se manifestaba primero en la lengua, y por ello sus intenciones de traer la verdad pasaban por el lenguaje: «Creo que para ninguna nación tiene el buen lenguaje un encanto tan grande como para los españoles», explica a Mora en carta de 1849 (V 21). La consecuencia de esta certidumbre convierte a *La Gaviota* en un texto extraordinario en su época para la documentación del lenguaje popular, hasta el punto de que con frecuencia las estructuras fraseológicas que recoge y numerosos términos pertenecientes al ámbito de la inmediatez comunicativa, no llegaron a documentarse por escrito en ningún otro lugar. *La Gaviota* es un interesante almacén de *hápax*.

Pero no solamente interesaba a Fernán Caballero el lenguaje como manifestación folclórica que enriquecía con rasgos pintorescos su retrato de los ambientes; aquella valoración afectaba a cuestiones no solamente formales o estilísticas y se asentaba sobre una doctrina mucho más honda, heredera de los estudios lingüísticos alemanes a cuya tradición pertenece su padre y que había renovado por completo la Filología. Los Grimm, como los Schlegel, establecieron una identidad entre lengua y nación, entre manifestación verbal y carácter moral que ya había planteado Herder. Según esa tradición de estudios, la lengua hace el pensamiento y moldea el carácter de los pueblos. En ella habita su tradición,

307. González Troyano afirma que en Pepe Vera se une la tipología romántica de torero seductor con la imagen popular de un probable ejemplo vivo: *Chiclanero*. A. González Troyano, *El torero, héroe literario* Madrid, Espasa-Calpe, 1988, 175.

308. Herrero, «Discurso e imagen en *La Gaviota* de Fernán Caballero», en Nicasio Salvador Miguel (ed.), *Letras de la España contemporánea: Homenaje a José Luis Varela,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 195-203; 197 y 203.

su historia, su religión, sus raíces, todo su corazón y su alma, escribía Herder; a través de la lengua se forma la nación, se organizan y desarrollan su identidad y sus costumbres, su fama y su poder, por eso «quien desprecia la lengua de su nación es el más peligroso asesino de su espíritu»[309]. Para Cecilia Böhl un examen de la identidad española debía de extremar el cuidado en transcribir directamente los términos en los que se registraba. La autora parte de la fe en las palabras, de su convicción en la importancia de las palabras en la vida y en la construcción de la verdad. Por eso es tan cuidadosa con ellas y por eso le aterra el poder negativo de algunas. Incluso sus personajes son conscientes de esa misma función del lenguaje y de su relación con el pensamiento y la ideología, como por ejemplo el general Santa María en las varias ocasiones en las que afirma ser los «terminachos *curruscantes*» los que han perdido las doctrinas, y apela al lenguaje de «el pueblo, que habla con mejor sentido que los *ilustrados*».

Fernán parece contemplar en su obra dos códigos lingüísticos: el popular, ajeno a la norma y al que permite una libertad sin trabas, y el culto, con el que es mucho más restrictiva, pues ha de mantenerse en una corrección académica, argumento que le sirve por ejemplo para huir de extranjerismos y otras formas de contaminación lingüística que pudieran, en su opinión, poner en peligro la identidad nacional; de ahí la amenaza que suponen los personajes como Eloísa o Polo. Las palabras son sopesadas como reflejo de la sociedad y de sus costumbres, de la misma manera que ya había ocurrido en los artículos de Larra, o incluso en las escenas de Mesonero. Aquella conciencia de la identidad entre la evolución lingüística y la ideológica fue en la extranjera Cecilia, por su particular relación con el lenguaje español y por la influencia de los pensadores y filólogos alemanes, doblemente significativa.

Esta conciencia lingüística obviamente afecta también al estilo literario. Fernán está buscando superar el tono afectado de la narrativa de su época; si trató de alejar su novela de lo libresco en los contenidos y argumentos, también quiso de manera correspondiente presentar sus nuevas historias reales con el lenguaje de la naturalidad. Eso puede resultar extraño en una autora cuyas primeras versiones de muchas obras se escribieran en francés, pero sin embargo su intercambio epistolar con Hartzenbusch demuestra que desde que decidió traducir y publicar en España, le preocupó extraordinariamente que sus obras encontraran ese lenguaje natural, llano y gracioso que ella pensaba era el propio español. Creyó que José Joaquín de Mora le podía dar a la voz del narrador ese tono, que no pretende ser severo ni elegante, sino el ingenioso, buen humorado y cordial que ella admira, como confiesa a Hartzenbusch en la carta que le escribe al ser publicada *La gaviota* y en la que cuenta que su enfado con el que ha sido su traductor concluyó con «un raudal de gracias» (H 81). Sobre este rasgo «gracioso» en particular, al que denomina el «estilo chancero», insiste en el prólogo de la obra: su programa de revelación y afirmación de la identidad espa-

309. *Herders Sämmtliche Werke*, ed. de Bernhard Suphan, cit., vol. XVII, 287. V. Anne Löchte, *Johann Gottfried Herder*, cit., 83-84.

ñola pasa por trasladar a sus páginas la forma particular de lenguaje que caracteriza a los españoles frente a los modos extranjeros y que resume en «ese tono sostenidamente chancero», muy preferible «al tono de amarga y picante ironía, tan común actualmente en la sociedad extranjera» (G 7).

Como también veremos que ocurre en las demás obras de nuestra edición, los juegos irónicos y metaliterarios tienen un importante papel en *La Gaviota*. Las intervenciones de la voz narradora de estirpe costumbrista, las opiniones de los personajes sobre las novelas, el juego de narradores y narratarios que se establece en distintos capítulos, han sido suficientemente puestas de relieve por la crítica. A través de ellos la autora desarrolla esa relación de complicidad con el lector de la que tratamos en las páginas sobre su poética novelesca. Cuando María recibe los versos del duque y le dice: «Son muy hermosos –…–; ¿van a salir en *El Heraldo*?» (G 258), nombre del periódico en el que los lectores están leyendo ese mismo diálogo, se subraya la complicidad entre autor y lector frente al ejercicio literario. De ahí también que sean frecuentes las invitaciones al «comadreo» que la autora hace a su receptor:

> Aunque sea una indiscreción, o por mejor decir, una bajeza el acechar, oigámoslos en la huerta escondidos detrás de este naranjo [...]; oigamos, volvemos a decir, el coloquio que en secreto conciliábulo tienen los mencionados confidentes, mientras fray Gabriel, que está a mil leguas aunque pegado a ellos, amarra con vencejos las lechugas para que crezcan blancas y tiernas. (G 115-6)

La sencillez ignorante e ingenua de fray Gabriel, que participa de la escena sin verla ni comprenderla, se pone en contraste con la curiosidad de la voz narrativa, ansiosa por enterarse de todo a pesar de su condición ajena al espacio de la ficción. Su «curiosidad» construye la lectura como una especie de túnel visual y mágico por el que acceder al otro lado del espejo y entrar en los dominios de *La Gaviota*:

> Si el lector quiere antes de que nos separemos para siempre echar otra ojeada a aquel rinconcillo de la tierra llamado Villamar, bien ajeno sin duda del distinguido huésped que va a recibir en su seno, le conduciremos, sin que tenga que pensar en fatigas ni gastos de viaje. Y en efecto, sin pensar en ello, ya hemos llegado. Pues bien, lector, aquí tienes el birrete de Merlín: hazme el favor de cubrirte con él, porque si permaneces tan visible como estás ahora, turbarás con tu presencia aquel lugar sosegado y quieto, así como un objeto cualquiera arrojado a las aguas dormidas y claras de un estanque altera su transparencia y reposo. (G 283)

UNA EN OTRA

El año de 1849, el más fértil en las publicaciones de Fernán Caballero, vio aparecer tras *La Gaviota* y *La familia de Alvareda* la tercera novela editada de nuestra autora, también en *El Heraldo*. Titulada *Una en otra*, debía formar con las anteriores una suerte de conjunto; por ello en la carta con la que su autora presenta sus obras a José Joaquín de Mora se refiere a las cuatro novelas que le envía como un «mosaico» o un «trabajo puesto en orden en cuatro novelas». La cuarta debió ser probablemente *Elia*, terminada ya en 1845 según explicaba a Julius en otra carta en la que establecía una correspondencia entre las dos obras largas ya completadas entonces con distintas clases sociales españolas (esto es: *La familia de Alvareda* y *Elia* con el pueblo y la aristocracia respectivamente). Si también en *La Gaviota* la mayor parte de los personajes protagonistas pertenecen también a aquellos dos extremos sociales, novelar la *clase media* será el cometido de *Una en otra*, como explica en la «Advertencia» preliminar haciendo hincapié en la dificultad de su intención. El conjunto de las cuatro obras tenía probablemente el propósito de cumplir con una panorámica general de la sociedad española en este «tiempo de transición», como menciona en la carta a Julius. Dicho propósito casa con la identificación que establece en la dirigida a Mora entre el género de sus obras con el género *moderno* «que en otros países tanto aprecian y a tanta perfección han llevado» de la «novela de costumbres» –traducción al castellano del *romans de mœurs,* que era por excelencia el género de la *Comedia humana* y se identificaba directamente con Balzac. Esta otra *Comedia humana* española, salvando las distancias de las que la autora es plenamente consciente en todos los sentidos, también quiso servir para acercar la novela a una nueva misión reflexiva, de observación y enjuiciamiento, que acercase el género a la posición que ya tenía en Europa, aunque Fernán nunca pretendiese equiparar su empeño con el de su admirado francés. Sin embargo, esa voluntad de convertir la novela en una forma de observación reflexiva de la realidad social en sus distintas problemáticas, confeccionando una suerte de serie narrativa que recogiera los diferentes estratos, sí debió de reconocer en Balzac un modelo del que sin embargo otras muchas cosas le distanciaban sin remedio.

A pesar de que la escritora eligiera este título como parte de su muestrario creativo, *Una en otra* no ha gozado del éxito de las anteriores. Su oscura carrera comienza de hecho con una decepción: después de concluida la publicación de *La familia de Alvareda* el 26 de septiembre en *El Heraldo*, Cecilia debió intentar publicar *Una en otra* (que según Montoto «se llamó en un principio *Recuerdos de un abogado*»)[310] en *La Esperanza*, siendo rechazada por el periódico conservador, lo que dolió mucho precisamente por venir la negativa de los que sentía sus correligionarios:

310. Santiago Montoto, F*ernán Caballero*, cit., 269.

> Confieso a usted francamente, que si un periódico progresista o liberal la hubiese rechazado, ni lo hubiera extrañado ni lo hubiese sentido; que lo haya hecho *La Esperanza* sí me ha dolido, [...]. Yo creí que la literatura era cosa de convicciones, que había hermandad en los de una misma comisión.

Por eso decide volver a probar suerte con *El Heraldo*: «Tocante a la novela he escrito a Mora si la quería, y habiéndome contestado que sí, suplico a usted de tener la bondad de remitírsela»[311]. Efectivamente, *Una en otra,* salvada como las dos que le precedieron por la intervención de Mora, se publicó como folletín del 28 de septiembre al 14 de noviembre de 1849. Después de aquella ocasión, la obra nunca ha conocido una edición independiente en libro al margen de las colecciones de *Obras completas* de la autora: se incluyó en las que publicó Mellado en 1856 y en 1861 como parte del volumen cuarto, junto a *Con mal o con bien, a los tuyos te ten* (por delante de *La familia de Alvareda* que ocupó el volumen quinto). Apareció también en la colección de las *Obras* de la autora que sacó Brockhaus en Leipzig, en esta ocasión en el volumen *Cuatro novelas,* junto a *Un servilón y un liberalito, Con mal o con bien a los tuyos te ten* y *¡Pobre Dolores!* (1866). Las ediciones posteriores siguen las primeras de Mellado y la publican siempre como parte de las *Obras completas,* junto a otros títulos[312]. Desde 1921 no ha tenido edición moderna y eso la convierte en una de las menos conocidas de Fernán Caballero, a pesar de las buenas razones con que justificar su interés, como veremos a continuación y que nos han hecho elegirla como segunda novela para esta edición, por delante de otras que han tenido rigurosas ediciones recientes y recibido mayor atención por parte de la crítica. *Una en otra* fue uno de los títulos que la autora consideró más interesantes suyos en aquella selección que hace cuando se decide a publicar sus escritos; participa con voluntad especialmente innovadora en su proyecto de completar una imagen social de la España de su tiempo y fue abordada con una singular audacia experimental.

Con independencia de que gran parte de los materiales que reunió en esta historia, como en otras suyas, fueran anotados –*recolectados*– y aún redactados con anterioridad, la fecha en la que sitúa la acción (febrero de 1844) y las circunstancias a que se refiere, demuestran que la versión final no debió ser muy lejana a la fecha de publicación, todo lo más algunos años. De hecho, cuando escribe a Julius en 1845 y según se ha comentado ya, afirma tener terminadas dos novelas largas y estar en proceso de escribir otra que la crítica identifica con *La Gaviota* («Ahora escribo en francés una novela para describir la situación actual de la *societé,* esta *transicion's époque* en la que lo antiguo es desterrado con mofa por la

311. Ibid.
312. Así en las *Obras completas,* Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1882 y 1902; junto a *Un verano en Bornos* y *Lady Virginia* fue editado en Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1905, Colección de escritores castellanos; en la edición de las *Obras completas* de Madrid, Librería de Antonino Romero, 1911; y de nuevo junto a *Con mal ó con bien a los tuyos te ten* en las *Obras completas* publicadas en Madrid, Antonio Rubiños, 1921.

inmadura novedad», Ap. 552), pero que de la misma manera podría aplicarse a *Una en otra*, sobre todo si la interpretamos a la luz de las citas *ex ergo* con las que la encabeza y bajo cuyo pabellón la presenta. Todo ello parece descartar que pueda incluirse entre las obras tempranas de la autora y en cambio sitúa su redacción entre la carta a Julius de 1845 y la carta a Mora de 1848, es decir, en su etapa de madurez, una vez afianzada su conciencia de escritora y probablemente decidida ya a darse a conocer, como ambas misivas parecen dejar claro.

También la propia obra demuestra, por la dificultad misma del experimento que propone, confianza en la capacidad para abordar una empresa de cierto empeño. Y es que la autora, como explica en la citada «Advertencia» preliminar, escribe una novela dentro de otra –de ahí el título– entrelazando en un mismo hilo epistolar dos modelos narrativos diversos y dos tipos de materia social que pretenden ser así comparados en sus facultades novelescas.

La misma justificación interna de la organización narrativa nos obliga a pensar que fue escrita originalmente en francés: se compone de una serie de cartas con las que Javier Barea responde a la petición de su amigo Paul Valéry de que le traslade *relaciones* populares españolas, lo que según el propio Barea escribe, le convierte «de repente [en] contador o novelista, y eso en una lengua extranjera»; acepta el encargo entre otras razones porque le obligará a practicar su francés. Esta maniobra narrativa debió ser fraguada pensando en publicar la obra en su lengua original francesa y resulta un poco postiza en la traducción que probablemente el mismo José Joaquín de Mora realizó del texto.

Una en otra no es el único ejemplo de novela epistolar de Fernán Caballero, que siguió la misma fórmula algunos años después en *Un verano en Bornos*[313], entremezclando también allí con quizá mayor destreza varias peripecias diferentes. Aunque no goce de la finura y homogeneidad de esta posterior, considerada en distintas ocasiones una de las más felices de la autora, *Una en otra* está técnicamente bastante elaborada y es una declaración de intenciones literarias fundamental para comprender la estética novelesca de Cecilia Böhl.

Cuenta con un interesante prólogo de Hartzenbusch que hemos incorporado a la edición. A pesar de tratarse de unas páginas de cortesía, se plantean en ellas una serie de reflexiones sobre la función de la novela que tiene la singularidad de presentarse en forma de diálogo dialéctico con los lectores, en un

313. Aunque se suele dar como fecha de publicación de *Un verano en Bornos* el año de 1853, lo cierto es que la primera edición es la de Mellado (Madrid, 1858). Según Santiago Montoto (*Fernán Caballero*, cit., 299), «en la segunda quincena de marzo [de 1856], Cecilia dejó Carmona y regresó a Chiclana, donde supongo que compuso el cuadro de costumbres *Un servilón y un liberalito*, y dejó preparados para enviarlos a don Fermín de la Puente los originales de la novela *Un verano en Bornos*, para la revisión de las pruebas de imprenta». En otra carta al mismo le dirá más adelante que ha vendido la novela a Mellado: «¿Sabe usted lo que ha dado por ella? ¡Dos onzas! Las he tomado para hacer una obra de caridad que me precisaba hacer y he sufrido esta humillación con toda resignación. ¡Desde ocho a nueve años que escribo es lo primer que me ha valido algo! Se llama la novela *Un verano en Bornos*; no sé cuándo se le antojará a Mellado publicarla». Esto confirma que entre ambos ensayos de novela epistolar mediaron al menos ocho años de distancia.

ejercicio de metaficción que adelanta el carácter metanovelesco de la obra que introduce. Dos son los interlocutores del prologuista, una lectora y un lector, cada cual representante de una disposición ante las novelas, identificadas con la femenina y masculina respectivamente. Es significativo en este sentido que la lectora sea una señorita, mientras que el lector tenga familia e hijos en edad de leer novelas. Además esa señorita se muestra lectora complaciente de ficciones y despreciadora de prólogos, mientras el señor lector pone muchos peros, en primer lugar contra el género de la novela en general. Ambos han leído *Una en otra* y el prologuista discute con ellos sobre las virtudes y defectos de la obra. Ello le sirve para defenderla de acusaciones y adelantarse a las que podrían hacérsele. Sin embargo, probablemente en la figura del lector crítico –masculino, claro– podamos encontrar los propios reparos que el lector Eugenio de Hartzenbusch encontró en las páginas que presentaba. El diálogo se convierte en un debate en el que se enfrentan brevemente los lugares comunes de defensa y crítica de las ficciones frente a la Historia verdadera, asunto que desde el XVIII encontró precisamente en los prólogos un lugar privilegiado de exposición. Frente a las teorías de Huet, que justificaban las ficciones por su parentesco con la verdad histórica, el realismo decimonónico se apoyará en el concepto de *verdad* para autorizar las novelas como instrumentos del conocimiento. En ese sentido, el «Juicio crítico» de Ochoa al frente de *La Gaviota* había explicado ya cómo en la moderna literatura europea las novelas habían pasado a jugar un importante y nuevo papel intelectual. Pero esa función no podía ignorar que el efecto de las novelas sólo se cumplía si la obra resultaba *interesante* a los lectores, como también había afirmado Ochoa y se encarga de repetir en este caso Hartzenbusch. Y es en este sentido en el que Cecilia se decide a investigar las posibilidades de generar dicho *interés* a través de dos modelos narrativos de orígenes, intenciones y composición totalmente diferentes.

Estamos por tanto ante una obra de carácter experimental y de búsqueda, de extraordinaria novedad en sus pretensiones argumentales y arquitectónicas y de una ambición que no alcanzó a cumplirse en ella. Hasta cierto punto *Una en otra* es una obra fallida en relación con las expectativas que la propia autora genera en cuanto a sus propósitos.

El escenario con el que se inicia la novela («A fines de febrero del año 1844 salía de Madrid con dirección a Sevilla una enorme diligencia») sirve de símbolo a las intenciones de este experimento novelesco. En la diligencia que a lo largo de varios días atraviesa la distancia entre las dos ciudades conviven los distintos personajes que trenzan su destino con independencia, pero en un mismo marco, igual que viajan particularmente pero reunidos en el mismo medio de locomoción. La propia diligencia, tipo de carruaje novedoso en aquellos años y que revolucionó los transportes de pasajeros, cumple su papel innovador también en la ficción al convertirse en espacio novelesco, frente a los tradicionales territorios paisajísticos o los interiores domésticos que eran habituales en la narrativa.

Su particularidad más significativa era que aquel espacio itinerante no correspondía a ningún sector social, sino que los agrupaba a todos en abigarrados

encuentros por la disposición misma del carruaje, en cuyas distintas partes viajaban, por diferentes precios, representantes de diversas categorías. Así lo había descrito ya Larra en un famoso artículo de costumbres («La diligencia») que debió servir de inspiración e incluso germen para la trama de esta novela. También Mesonero Romanos situó en una diligencia la escena «Un viaje al sitio» de su *Panorama matritense*[314]. Ambos modelos habían demostrado las posibilidades que aquel contexto proporcionaba: en la diligencia surgían asuntos muy diversos de conversación, se encontraban personajes variopintos y se hacían visibles los problemas sociales de la actualidad. Fue Fernán Caballero quien supo convertir aquella situación anecdótica costumbrista, reducida a la arquitectura menor de la escena o el artículo, en motivo de un desarrollo novelesco. Después de ella el joven Pedro Antonio de Alarcón hará uso del mismo arranque en *El clavo*:

> como ya han dicho y demostrado Larra, Kock, Soulié y otros escritores de costumbres, es asunto muy serio esa improvisada e íntima reunión de dos o más personas, que nunca se han visto ni quizás han de volver á verse sobre la tierra, y destinadas, sin embargo, por un capricho del azar, a codearse dos o tres días, a almorzar, comer y cenar juntas, a dormir una encima de otra, a manifestarse, en fin, recíprocamente con ese abandono y confianza que no concedemos ni aun a nuestros mayores amigos; esto es, con los hábitos y flaquezas de *casa* y de familia[315].

Curiosamente, el ficticio viaje de los personajes de Alarcón transcurre en el mismo año que el de los de Fernán Caballero: en concreto se inicia justo en la fecha en la que *Una y otra* concluye, en el otoño de 1844; para mayor coincidencia, la diligencia de la novela de Alarcón emprende el viaje desde Granada, que es donde se cerraba la novela de nuestra autora con la carta final[316].

La diligencia sirve también a la tradicional metáfora de la vida como viaje. En sus departamentos hace aparición la casualidad y los viajeros comunican sus respectivas categorías, identidad, destinos y cuitas. Allí encontramos a Javier Barea, estudiante cosmopolita que vuelve a su tierra acompañado del que será en lo sucesivo su interlocutor epistolar, el francés Paul Valéry; también al prepotente *filisteo* don Judas, a dos notables militares carlistas que vuelven del exilio, a doña Mónica, viuda de un empleado que busca acomodo a su escaso pre-

314. «La diligencia» salió en el n.º 47 de la *Revista Mensajero*, el 16 de abril de 1835. Edición moderna en M. J. de Larra, *Fígaro. cit.*, 2000, 354-360. En junio de 1832 se había publicado «Un viaje al sitio», de Mesonero Romanos, en las *Cartas españolas*; fue recogido en la primera edición del *Panorama matritense* y puede consultarse en la ed. digital de las *Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante*, Alicante, BVMC, 1999 (basada en la de Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881).

315. Pedro Antonio de Alarcón, *El clavo y otras narraciones*, Madrid, Castalia, 2005, 21.

316. Un Alarcón casi adolescente sitúa la composición de su obra (en la edición de las *Obras completas*) en el Cádiz de 1853, es decir, poco después de que se publicara *Una en otra*, que pudo perfectamente haber leído.

supuesto, junto a su hija Casta, protagonista femenina de la novelita sentimental que se combinará con otros hilos argumentales; al cura que busca capital para explotar una mina; al muy singular don Pedro de Torres, aristócrata y socialista, incansable azote del nuevo rico que representaba don Judas; y, por supuesto, a los extranjeros: un francés mudo y un inglés excéntrico.

Si el escenario y las confluencias a que daba lugar resultaban novedosas, lo era aún más el que los personajes en los que haya de detenerse el interés de la peripecia sean precisamente aquel joven estudiante, que llega a Sevilla a ocupar un mal pagado puesto de fiscal y la hija de aquella viuda sin posibles. Protagonistas de una de las dos tramas principales, Javier y Casta pertenecen al mundo urbano de la mediana burguesía. Y es que como se señala en la «Advertencia» preliminar, estamos ante el primer intento consciente de novelar la clase media española («Además nos propusimos otra cosa que es harto difícil en España y fue bosquejar *la clase media*»), asunto que aborda la autora con cierta inseguridad de primeriza y temerosa de que resulte poco digno de interés.

Si como plantea Galdós en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», la nueva novela es la que toma como asunto la burguesía y su participación en la vida pública, *Una en otra* es una novela «nueva», moderna, que cumple en gran parte de su asunto y voluntad la condición dicha, aunque, como veremos, no con los mismos alcance ni intenciones. Según Galdós,

> La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase [media], de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario de nuestro tiempo es dar forma a todo esto, [pues…] tiene la misión de reflejar esta turbación, esta lucha incesante de principios y hechos que constituyen el maravilloso drama de la vida actual[317].

Puede recordarse que Larra en «Antony» se había interesado por la clase media como destinataria de las obras y Antonio Milá y Fontanals en su *Compendio de arte poética* (1844) observó que la novela europea había elegido aquella parte de la sociedad para fundar su moderno interés:

> En cuanto entraron en el dominio de la novela las maneras y usanzas modernas y contemporáneas, aun las de la clase media, se vio que no deja-

317. Galdós publicó su artículo en la *Revista de España* (XV, 1870, 57. 162-193). Aquí citamos por la ed. de L. Bonet en *Benito Pérez Galdós, Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972, 115-132; 122-4. Véase sobre este artículo la nota de Víctor Fuentes: «Notas sobre el realismo en «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Anales galdosianos* X, 1975, 118-123.

> ban de ofrecer un aspecto serio e interesante. [...] De tal observación ha nacido la novela de costumbres que formalizó Richardson[318].

Los novelistas contemporáneos de Fernán Caballero atendían cada vez más aquel sector social minoritario pero al que se dirigía la mayoría de sus obras. Sin embargo, fue nuestra autora la primera en proponerse explícita y conscientemente probar las posibilidades de convertir en protagonista de una novela la «incesante agitación» de la clase media y observar su «empeño [...] por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos». Pues, según veremos, al centrar la atención en estos personajes llegan también a la narración los asuntos de actualidad que afectan a sus trayectorias.

Pero la clase media no es la única protagonista de *Una en otra*, sino sólo de una de las dos novelas que en ella se entrelazan, pues como subraya la «Advertencia» en un intento de justificación de la obra, el título se explica porque en la novela se conjugan *una* y *otra* novela. Y es precisamente este trenzarse de ambas lo que constituye su singularidad y también su sentido: *Una en otra* pretende comparar lo *interesante* del pueblo (*una* novela), que es también lo poético y lo lleno de energía, con lo soso burgués (la *otra* novela, en la que la que la primera se inserta). Esta combinatoria se hace posible a través de una correspondencia epistolar en la que, tras la primera carta solicitante del francés Paul Valéry, Javier Barea responde en otras doce misivas narrando de forma intercalada su propia peripecia *novelesca* y sentimental y los episodios que le traslada su tío don Justo, abogado sevillano, a propósito de los destinos trágicos de una familia del pueblo de Dos Hermanas. Los propios corresponsales de las cartas se erigen en jueces del concurso al reconocer que prefieren, sobre todo Valéry, las *interesantes* y dramáticas historias de los personajes de Dos Hermanas a los más aburridos episodios en los que don Judas y Barea se disputan a Casta, con la intervención sediciosa de don Pedro de Torres en burlesco acoso del primero (lo que da pie a la inclusión de lances cómicos en la novela).

Una carta a Hartzenbusch del 24 de noviembre de 1856, escrita cuando la autora tiene conocimiento de que va a ser su amigo el que prologue la obra en la edición de Mellado, explica con más detalle el propósito de esta comparación entre las dos obras y su función experimental:

> Se por Fermín que está usted escribiendo un prefacio o prologuito para mi novelita *Una en otra*, en que me propuse poner de frente, o en contraste la grande y enérgica acción de la naturaleza en su estado natural e inculto, y la tibia y comedida acción de la sociedad civilizada, cada cual en sus pros y sus contras, y sus distintos vicios y virtudes; el distinto influjo que ejercen ambas en personas diferentes, en naturalezas bajas como la de D. Judas, y distinguidas como la de Javier Barea.– Todo cuanto trae es cierto –mi trabajo consiste en haber enlazado distintos hechos para formar un todo. (H 172)

318. Antonio Milá y Fontanals, *Compendio de arte poética*, Barcelona, Imprenta de D. J. de Grau, 1844, 111, n.

Evidentemente, es necesario observar *Una en otra* como parte de la investigación que Cecilia intentaba llevar a cabo sobre los modelos narrativos. Con esa intención experimental juega con la posibilidad de enfrentar dos universos sociales y espaciales, el urbano y el rural –e incluso dos visiones del mundo– que se corresponden con dos formas de relato. Sin embargo, no le resultó fácil combinarlas en un todo que armonizase la acción –que predomina en las narraciones del pueblo– y la observación –que es la actitud con la que se enfrenta a la novela sobre la clase media. Prácticamente yuxtapone ambas con el recurso un tanto rudimentario de enhebrar una con otra, sin terminar de entretejerlas ni ser capaz de mostrar su relación, lección que la historia reservaba para Galdós. Probablemente Fernán ni siquiera pudo imaginar las posibilidades que ofrecía su proyecto. Ello no quita para que sin embargo la obra demuestre su intención innovadora al contrastar ambos mundos y ambas clases, poniéndolas una al lado de la otra y trenzándolas, para ver cómo lo que ella cree características del pueblo están asociadas a determinadas formas de narración y temáticas, mientras las de la clase media implican detenimiento y falta de sustancia novelesca. En la novela burguesa el yo del narrador –Barea–, como entidad psicológica cargada de subjetividad, es también protagonista e interviene en el relato e incluso en la disposición de la materia narrativa; mientras que en la «novela» del pueblo, el narrador cumple la función antigua y muy distante de mero transmisor oral y las peripecias logran un ritmo mucho más ágil.

Pero además en la novela (o mejor: la sucesión de *relaciones*) de Dos Hermanas, el realismo no viene otorgado por la actualidad del contexto, sino por la estricta veracidad de los hechos narrados, que tiene para Cecilia una cercanía a la *verdad* superior al de toda producción imaginativa. Como argumenta don Justo en la Carta novena:

> pienso, digo, que podría parecerte un cuento inventado a placer. ¡Pluguiera a Dios que así fuese! Pero créeme, hijo mío, en punto a desgracias y sufrimientos, la realidad sobrepuja a veces a la invención y el destino tiene complicaciones y acasos que no podría crear la imaginación más activa. (UEO 387)

Particularmente significativo resulta el razonamiento que encadena a continuación don Justo y por el que asocia dicha *verdad* a la condición particular de lo que considera característico del pueblo, y que singulariza al español con respecto a la uniformidad que la cultura estaba imponiendo en las clases medias:

> Para que lo que te voy refiriendo sea cierto y posible, es preciso toda la energía de los pueblos del Mediodía; es necesario que el hombre no haya aún entibiado sus pasiones, buenas y malas, por la civilización social; es preciso que un instinto primitivo le sugiera y grite que es su derecho hacerse justicia por sí mismo; es indispensable que una fuerza de carácter que el tiempo no pueda debilitar, ni la razón calmar, grabe la injuria. (UEO 387)

Igual que se señaló al presentar *La Gaviota* la convivencia de dos códigos lingüísticos distintos y con exigencias divergentes para el pueblo y las clases cultas, también en lo referente a las pasiones cabe considerar la coexistencia de dos medidas diversas: la pasión que Cecilia reprobase acerbamente cuando dominaba las actuaciones de sus personajes elegantes y que prohibía a sus virtuosas protagonistas femeninas, de Elia a Clemencia e incluso a la propia Casta en *Una en otra*[319], es sin embargo admirada en el pueblo, sobre todo entre los personajes masculinos, y aceptada como parte de su idiosincrasia. De hecho, son estas pasiones las que le conceden el carácter poético que defendió como el más expresivo de los españoles, y sobre el que debía forjarse la nueva novela que España necesitaba.

En este punto parece seguir el dictado que los críticos de la *Revue des deux Mondes* expresaron en estos mismos años: conveniendo con Schlegel que España es el país romántico por excelencia, consideran que la originalidad del espíritu nacional español y por ende de su literatura «reside en la peculiaridad de sus costumbres. Su originalidad se basa en la libertad y la espontaneidad, no en la asimilación de los usos de otros pueblos. [...] Así pues, es la salvaguarda de las tradiciones populares lo que puede garantizar la supervivencia del carácter nacional»[320]. Partiendo de las propias reflexiones de los españoles sobre su pueblo, los intelectuales franceses lo perciben embrutecido, duro, ocioso, altanero y grave también ingenioso–; pero esa negatividad de la imagen se combina con la idea de que «es precisamente en las clases inferiores donde se guardan las antiguas costumbres, mientras que las clases superiores rechazan su pasado y se entregan a la imitación de modelos foráneos»[321]. El programa que aconsejan para la recuperación de la literatura española, que probablemente leyó y desde luego compartió Fernán, es adaptarse a las novedades literarias, pero manteniendo la esencia del auténtico carácter nacional que sobrevive en el pueblo.

Convencida de esta idea, Cecilia Böhl aprovecha todas las formas de discurso literario popular, incluidas las truculencias de los romances de ciego con las que los episodios rurales de *Una en otra* tienen tanto en común, para contrastarlas con las formas para ella anodinas de la novela burguesa. Su elección y su preferencia está ya explícitamente demostrada en la interesante explicación de la «Advertencia» preliminar, donde se reitera la opinión de su personaje don Justo: la auténtica originalidad y la energía vital de la que debe nutrirse la literatura está en el pueblo,

> y para probar este aserto, pusimos al lado una de otra dos argumentos *reales* (si no en la ilación, en los hechos), procurando que la insipidez del uno

319. «¿Para qué –respondió Casta– pensar en goces exaltados, ni en dolores acerbos? ¿No es preferible dejar correr la vida tranquila como ese río?» (UEO, 346). Como las heroínas positivas de Fernán, tampoco Casta conoce la pasión. Es bella, ingeniosa y discreta, pero sobre todo sabe controlar sus emociones.

320. Rosario Álvarez Rubio, «Aproximaciones a la visión crítica del Romanticismo español en la *Revue des deux Mondes*: 1834-1848», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 46-47 (1996-1997), 44-45.

321. Ibid., 45.

> fuese compensada por la energía del otro, que el ánimo, descansase de la aglomeración de escenas violentas, de éste en las escenas ligeras y vulgares de aquél, y haciendo ver a nuestros amigos el contraste de ambas sociedades, la culta y la popular (UEO 305)

Si la «sociedad popular» vive en la verdad intemporal de sus esencias y de la tradición, la «sociedad culta» asume la experiencia en la condición fugitiva de la actualidad. De la misma manera que en *La Gaviota* se oponía el tiempo detenido de Villamar y el embate de la actualidad mundana en los círculos elegantes, también aquí las dos historias entrelazadas muestran una enfrentada concepción de la temporalidad y de la veracidad. La historia burguesa de *Una en otra* asienta su certidumbre en el realismo de la contemporaneidad y la inmediatez. La novela comienza significativamente con una fecha («A fines de febrero del año 1844») y termina unos ocho meses después, en el otoño de ese mismo año. Por la mención a un artículo de Modesto Lafuente publicado en 1846 –y al que haremos a continuación referencia–, puede deducirse que Cecilia Böhl la escribió situando la acción en el estricto presente, igual que ocurría en *La Gaviota*, cuya redacción definitiva parece haber emprendido en fechas poco posteriores a las del relato. Ello implica una voluntad de analizar la actualidad que le sirve de escenario, y que en el caso de *Una en otra* está presente en el texto en muy distintos sentidos, particularmente en lo que se refiere a la novela «de clase media», de la que Javier Barea, Casta, don Judas y don Pedro de Torres son protagonistas. Sin embargo, la acción situada en Dos Hermanas y que tiene por protagonistas a la tía Juana y su descendencia, carece de esa voluntad por ubicar las peripecias en el contexto de la actualidad política y social. Las *relaciones* que don Justo transmite a su sobrino sobre aquella familia rural transcurren en parte durante años más lejanos, no son contemporáneos a la escritura de las cartas y están teñidas de esa atemporalidad en la que a veces parecen instalarse los personajes populares de Fernán Caballero[322].

No ocurre lo mismo con respecto a los personajes urbanos y sus circunstancias, entre los que por ejemplo la cuestión política tiene un papel significativo. Si para Lukács en la gran novela realista la acción y los sentimientos de los personajes están vinculados a su condición social y política[323], en *Una en otra* es palpable la importancia de las tensiones políticas, motivo de vivaces diálogos en el caso de las tertulias de *La Gaviota* y que aquí también participan de la acción condicionando las actuaciones de varios de los caracteres o dando lugar a la exposición y desarrollo de sus puntos de vista.

322. Las relaciones que recuerda y relata el ya jubilado tío don Justo tienen su comienzo a finales del XVIII. Según el comienzo de la Carta sexta, Paz y Luz, dos de sus protagonistas, eran niñas en 1800 y los trágicos sucesos posteriores que vivieron transcurren durante los años 1822-24. La última historia, la de Pastora y Diego Mena, el hijo de Paz, tiene lugar en 1840, cuatro años antes de la fecha en la que transcurre la acción de la otra novela.

323. G. Lukács, introducción a sus *Ensayos sobre el realismo,* cit., 7-30.

En particular el personaje que introduce la actualidad política en la novela de forma directa es Pedro de Torres, de condición histórica en un doble sentido: antigua porque pertenece a la estirpe de uno de los héroes jerezanos de la Reconquista, y de la historia actual porque incorpora un episodio real del Jerez casi contemporáneo a los hechos narrados. A don Pedro se nos lo presenta como *republicano* en la edición de la obra de 1856, pero en 1861 la autora sustituye todas las menciones de aquella voz por el término *socialista*, en un intento de seguir adaptando la obra a la actualidad política. Torres, vuelto del exilio en la misma diligencia que había congregado a los personajes al inicio de la obra, tiene el propósito de formar un falansterio en sus tierras jerezanas, como también intentó su modelo en la historia real, Manuel Sagrario de Veloy, en cuya persona debió inspirarse Cecilia Böhl para crear un personaje muy similar al histórico y coetáneo suyo, tratado con cierto respeto, a pesar de que rechace el radicalismo de su ideología.

Veloy fue seguidor de Joaquín Abreu, quien había conocido personalmente a Fourier en 1831 para convertirse en uno de los primeros propagadores de las doctrinas socialistas desde el Cádiz en que se instaló a su vuelta del exilio. Abreu consiguió reunir en aquella provincia a un grupo activo de propagandistas, entre los que se contaron varios notables, como Pedro Luis Hugarte, Faustino Alonso y el propio Veloy. Este último intentaría en 1841 –cuatro años antes de la acción de la novela– crear una «asociación armónica» en Tempul, lugar cercano a Jerez, poniendo en cultivo gran extensión de territorio[324]. Para la fundación de aquel falansterio había reunido un millón de duros de capital, pero el Gobierno le negó los permisos y derechos necesarios para la explotación[325]. Fernán Caballero trae aquel asunto a su novela con el propósito de hacer intervenir en ella el presente más vivo y crear un contexto realista y veraz para las peripecias de sus personajes. Lo que hasta entonces había sido tema propio de los periódicos –de los que por sus cartas la sabemos aficionada–, la autora lo incorpora a la novela, buscando así una cercanía a la actualidad vibrante e inmediata en la que quiere situar a sus personajes burgueses, diferenciándolos de aquellos tipos populares y rurales cuyas pasiones no están agi-

324. En la novela, cuando don Judas le pregunta si vuelve a Jerez con la intención de organizar «alguna nueva junta republicana», don Pedro le responde: «No, ésta es una democracia pacífica [...] estoy ahora por la armonía» (UEO 318).

325. Fernando Garrido, *Historia de las clases trabajadoras* [1870] Madrid, Zero, 1973, 125. V. Antonio Cabral Chamorro, *Socialismo utópico y revolución burguesa: el fourierismo gaditano, 1834-1848*, Diputación Provincial de Cádiz, 1990. Frente a opiniones de los estudiosos anteriores que defendían que el furierismo mantuvo una línea clara y decidida contra los privilegios de la burguesía, Antonio Cabral explica que todos los furieristas fueron miembros de la clase dirigente: «provienen de las filas liberales y participaron en las luchas políticas del periodo [...], sin darse nunca una ruptura entre el liberalismo de su juventud y su posterior socialismo, pues colaboraron siempre con las filas políticas liberales. Además su «fe» socialista fue acompañada siempre por el realismo de los sólidos hombres de negocios y terratenientes que eran». Jorge Lombardero Álvarez, «El socialismo utópico del señorito andaluz», *El Catoblepas. Revista crítica del presente* 1 (marzo 2002), 9.

tadas por razones políticas, sociales ni económicas, sino por intensas e incontrolables fuerzas telúricas.

Junto a los socialistas jerezanos, otro motivo de actualidad que encuentra espacio en la novela y que incluso sirve para proporcionarle un final feliz es el de las explotaciones mineras. Entre los personajes que viajaban en la diligencia hemos mencionado ya al cura que buscaba vender acciones para la explotación de una mina en Granada. Don Judas se burla de sus pretensiones recordando en un juego intertextual al personaje de Modesto Lafuente, «Don Frutos de las Minas», protagonista de una de las escenas de Fray Gerundio publicada poco antes que *Una en otra*, en la que se hace parodia del «furor minero» del siglo[326]. Tanto el texto de Lafuente como el diálogo de Fernán que a éste hace referencia corresponden a una realidad histórica que vivió en los años cuarenta del siglo XIX –el momento de la acción y de la composición de la novela– su momento álgido: la importancia de las minas se hizo fabulosa a mediados de siglo y con capital sobre todo extranjero, fueron explotados todo tipo de yacimientos. Mientras que en otros países se había ya explorado la riqueza mineral, España hasta entonces había sido virgen en estas actividades mineras, pero en breve las expectativas de riqueza hicieron que sólo en la provincia de Almería se registrasen más de trescientos propietarios de minas o que Riotinto resultara la empresa de cobre más importante del mundo. Hasta que el ferrocarril y la industria se conviertan en los años sesenta en los nuevos grandes negocios, las minas fueron el destino de las inversiones en los años cuarenta y cincuenta. Todo ello hace que el final de la obra, lejos de resultar inverosímil, plasmara una circunstancia real de la época y que los lectores no debieron considerar improbable, como el propio Hartzenbush señala en el prólogo (UEO 300).

De nuevo observamos cómo un elemento que había servido antes para la confección de una escena, como es el caso de «Don Frutos de las Minas», ahora se integra en un marco novelesco en el que conoce un nuevo desarrollo narrativo. Los asuntos de actualidad que abordaban los artículos, como el falansterio o las minas, los escenarios novedosos en que se adentraban, como el de la diligencia, consiguen al combinarse y entretejerse a través de las tareas de *dispositio* que la autora reivindicaba como suyas, crear el mosaico final con que Fernán Caballero comparaba sus obras.

Además del ingrediente sentimental asociado a la fórmula epistolar, esa primera persona narradora –Javier Barea en doce de las trece cartas– introduce elementos metaficcionales, como harán igualmente los corresponsales de *Un verano en Bornos*. Aún más que ésta, *Una en otra* puede leerse como un ejercicio metanarrativo, pues es, básicamente, la colección de cartas que Javier escribe a Paul, y que este pretende convertir en un libro de impresiones e historias sobre el carácter de España con el que trasladar a sus compatriotas la imagen sorprendente de un país que no cabe en los tópicos clichés. En esa colección de

326. Modesto Lafuente (Fray Gerundio), *Teatro social del siglo XIX* I, Madrid, Mellado, 1846, 56-72 y 99-10

cartas, Barea asume alguno de los rasgos de la autora: escribe en lengua extranjera y desempeña un papel que no es el de novelista, sino *contador*, transmitiendo sin inventar aquellos «verdaderamente acontecidos» episodios populares que le narra su tío Justo y también las experiencias de su vida inmediata, a las que su propia voz otorga veracidad. Su función es sobre todo la de intermediario en un proceso complejo de narradores y narratarios que de alguna manera remeda el de la tradición oral que la autora quería reproducir en su proceso creativo: la cadena de transmisiones parte del viejo abogado (o incluso, como en la Carta cuarta, la *relación* la hace directamente la tía Juana; don Justo es el narratario primero y el segundo Javier); luego su sobrino convierte aquel material en cartas trasladándolo a otra lengua, y supuestamente el libro resultante es el que escribe recopilando aquéllas el extranjero enamorado del pueblo de España («pueblo que tú miras con el entusiasmo que pudieras tener por una querida, realzando hasta las nubes sus méritos y siendo ciego a sus faltas», como le escribe Barea, UEO 328).

Esa cadena de narradores se ve además interrumpida por comentarios de cada uno de ellos al trabajo propio o al de los demás, especialmente frecuentes en el caso de Javier Barea:

> ¡Cuánto siento, amigo mío, que la interrupción que causó don Judas te haya impacientado y aburrido! Lo mismo me sucedió a mí; pero yo te cuento las cosas tal como van pasando. (UEO 339)

En un juego dialógico ininterrumpido, Javier comenta las opiniones y narraciones de su tío don Justo y adoba su relato; Valéry hace observaciones a las cartas de Javier (que leemos indirectamente, a través del destinatario de las mismas); el propio Javier apostilla o critica su propia narración y don Justo justifica a su vez la estructura de su relato explicando su ilación («los eventos que te refiero, lejos de seguirse uno tras otro, han tenido entre sí largos intervalos»), al tiempo que ilustra sus intervenciones con las mismas digresiones que la voz narrativa:

> Pero esto es una digresión hijo mío, [...] necesaria para aclararte o hacerte comprender la continuación de esta historia [...]. Ten presente igualmente que los eventos que te refiero, lejos de seguirse uno tras otro, han tenido entre sí largos intervalos, tan dilatados que han llenado mi larga vida. (UEO 387)

El comienzo de la Carta doce reafirma la equivalencia entre el papel que acostumbra a asumir la autora y el del propio narratario principal, cuando este argumenta que el relato enviado en la carta no es resultado de su propio ingenio, ni tampoco sus faltas pueden achacarse a su intervención, sino a la naturaleza misma de aquello que simplemente se siente en la obligación de transmitir sin transformarlo. Después de repetir todos estos argumentos que la misma Fernán Caballero había usado tantas veces a propósito de su manera narrativa,

acaba fantaseando, como los personajes de *La Gaviota*, con la idea de convertirse en novelista:

> He recibido tu carta, mi querido Paul, y veo por ella que no esperabas mi epístola anterior. Tú hallas que mi relato se hace lo que los ingleses llaman *too rich*, esto es, demasiado lleno, demasiado *sustancioso* y aglomerado. No es culpa mía, ni lo es de mi tío; lo es de la materia que trato. Hubieras querido concluyese en la carta de la tía Juana, que tanto te conmovió; pero mi tío, que cuenta la verdad, no se cuida de producir efectos, ni de seguir reglas. [...] Cuando yo escriba una novela, lo pondré todo a mi gusto y capricho; por ahora doy lo que me dan, y como me lo dan. (UEO 412)

También forma parte de esta ironía metaliteraria la venganza que la propia autora se permite sobre la persona de don Judas, en cuya incorregible zafiedad arremete contra las mujeres escritoras:

> ¡Una literata! ¡Ave María! ¡Una mujer que escribe e imprime! ¡El pecado sea sordo! ¿Sabe usted, Castita, que eso es cosa contra la naturaleza y que una mujer que da un libro a luz es como un hombre que diera a luz un niño? [...] Porque una mujer que escribe debe ser necesariamente vieja, fea, descompuesta; un marimacho. (UEO 355)

A cambio de estos exabruptos que el personaje se permite indirectamente contra su autora, esta lo convierte en una figura cómica, ridícula y grotesca, víctima constante de las burlas de uno y del desprecio de todos. A través de la literatura, Cecilia está escarmentando a sus acusadores; la justicia poética se encarga de resarcirla, como se encarga también, en la carta final de la obra, de dar un final feliz a sus enamorados protagonistas. No será esta única carta de mano ajena que Javier Barea incluya dentro de su colección: otras cartas dentro de aquellas vienen a complicar la intervención de narratarios epistolares, como las de don Justo o la que manda escribir la tía Juana en su lecho de muerte. Tales juegos internos de la obra se corresponden incluso con los que el prólogo de Hartzenbusch ya introduce en las páginas anteriores a la novela y que, según vimos, se construye en sí mismo como una ficción paratextual.

UN SERVILÓN Y UN LIBERALITO

El interés de Cecilia Böhl por participar y contender en el concurso ideológico de su tiempo tiene su encarnación literaria preferente en varias obras entre las que probablemente *Un servilón y un liberalito* sea la más interesante. De su naturaleza política fue perfectamente consciente la autora –cuyas *Memorias de un mirlo superior y propagandista* habían sido rechazadas por *El Comercio* con el argumento de que «los asuntos políticos están reservados para la parte doctri-

nal del periódico»[327]–, según leemos en la carta que escribe a Cañete y Fernández Espino en junio de 1855 para ofrecerles la publicación de la novela:

> Les envío [...] una novelita destinada al *Diario Español*, pero que apenas envié cuando estallando los destierros, amenazas, denuncias, etc., mandé corriendo a recoger, no queriendo viese la luz pública en Madrid, y menos en un diario político, blanco de los tiros de la falange roja. Ahora deseo que mis tres amigos, ustedes y de Gabriel, la lean y juzguen si podrá imprimirse en la *Revista* sin levantar una polvareda contra su autor; [...]. El título, como ustedes verán, es Un servilón y un liberalito; éste, por descontado, es necesario trocarlo por el de *Tres almas de Dios.* (A 27-28).

Ambas obras (*Un mirlo* y *Un servilón y un liberalito*), que pudieron ser emprendidas probablemente en fechas similares[328], tuvieron por ese mismo carácter político una historia editorial compleja y de las dos sólo llegó a publicarse en vida de la autora la que ahora presentamos. Lo hizo en 1855 en las páginas de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla, dirigida por Fernández Espino, con el subtítulo de *cuadro de costumbres* que en su versión para la colección de *Obras completas de Fernán Caballero* de Mellado en 1857 cambia a *novela*[329]. En esta segunda edición viene presentada por un prólogo de Antonio Aparisi y Guijarro, escrito en Valencia, 11 de noviembre de 1857, que no reviste particular interés –razón por la que no lo incluimos al frente del texto–, salvo por confirmar la intención moralista de la obra («Y cierto no robaba mi atención tanto la gala del estilo; sino la nobleza de las ideas y la pureza del sentimiento»[330]). Son mucho más interesantes, sin embargo, las palabras del «Prefacio» de breves líneas con las que su autora lo prologa en su primera edición y que presentarán la novelita en la nuestra.

327. La carta está transcrita y recogida en la citada carpeta de Montoto de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, dentro de la «Relación de obras; relación de notas con letra de Fray Diego de Valencia y de autógrafos y borradores de Fernán Caballero».

328. Gómez Yebra, en su estudio de *Memorias de un mirlo*, duda si la obra fue iniciada en 1848 o tal vez en 1855, con las revueltas progresistas que concluyeron en el pronunciamiento de O'Donnell. A. Gómez Yebra, «Reacción, memoria y ficción en Fernán Caballero (*Memorias de un mirlo superior y propagandista*)», en *Historia, Memoria y Ficción, 1750-1850, I Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, ed. de A. González Troyano, Universidad de Cádiz, 1999, 125-136; 129. *Un servilón y un liberalito* fue probablemente compuesto poco antes de su publicación en 1855.

329. V. *Un servilón y un liberalito,* 425, nota 1. La edición madrileña publica la obra en un mismo volumen junto a los *Diálogos entre la juventud y la edad madura,* que a su vez incluyen los siguientes relatos: *El marinero, El sochantre de lugar, El general, El quinto, Un tío en América. Un servilón y un liberalito* ocupa las páginas 1 a 104. Hubo una segunda edición de Mellado en 1861 que no tiene variantes con respecto a la primera, en esta ocasión acompañada en el volumen de *El ex voto: Relación*, ocupando *Un servilón y un liberalito* el primer lugar, de la página 1 a la 99. Entre ambas debió aparecer en Granada otra edición que cita Palau, publicada en 1859 y de la que no se encuentran hoy noticias ni ejemplares.

330. El prólogo ocupa en la edición de Mellado de 1857 las páginas III-XVIII de la introducción, y en la de 1861 las páginas I-XVIII.

El interés de *Un servilón y un liberalito* es que da cabida en el género novelesco al intenso caudal de acontecimientos políticos de la época desde una perspectiva voluntariamente participativa. Estos asuntos habían sido tratados antes en la literatura popular que en la culta, que prefería recurrir a héroes y episodios del pasado lejano (como por ejemplo Padilla y los comuneros) para sobre ellos mostrar las tensiones y las posiciones ideológicas. Por el contrario, los pliegos de cordel sirvieron a la propaganda o a la narración más o menos cercana a los hechos[331], asumiendo así una tarea de historización literaria del presente que la novela tardó más tiempo en hacer suya. Fernán Caballero, que demostró ser una pionera en sus recopilaciones folclóricas de poemas y dichos tradicionales, lo fue también no sólo al incorporar la temática de actualidad política en sus obras, sino al aliñarlas de coplas y canciones políticas de la época, muchas de las cuales no quedaron consignadas en ningún otro texto contemporáneo, como se demuestra en varias de las que aparecen en *Un servilón y un liberalito.* Siempre en boca del joven liberal, confirman la denuncia de los *serviles* de que de que los liberales, apoyados por la prensa, manejaban la opinión pública gracias a las canciones patrióticas, vehículos de aquella ideología exaltada[332].

Desde mediados del siglo XVIII y todavía en la época de Fernán Caballero, se vivió un interesante conflicto entre los géneros históricos y literarios: mientras la Historia pugnaba por alejar lo posible su retórica y metodología de las fuentes y fórmulas que compartía desde antiguo con la narración fabulosa o heroica, la literatura buscaba en su persecución y con la intención de autorizar sus narraciones, acercarse a la historia inmediata para reflejar los problemas y transformaciones de la sociedad de su tiempo. En este contexto ha de entenderse el alarde que hace la autora de usar los recursos del historiador: los datos, las anotaciones de testigos, las fechas, el análisis, siempre con una intención última de orden político que en esta, como en la mayoría de sus obras, queda asociada a su preocupación por asuntos de la historia reciente. En casi todos sus escritos es fácil encontrar referencias a acontecimientos históricos cercanos o simultáneos al momento de publicación que hasta entonces habían sido materia del periodismo: desde la vuelta de Fernando VII a la guerra de África y la toma de Tetuán, el activismo socialista en la zona de Jerez o la conversión de los antiguos exaltados en los nuevos moderados. La novedad de Fernán Caballero es que, mucho antes que Galdós, establece una relación entre historia reciente y análisis del presente político y social que don Benito usó para los *Episodios Nacionales,* aunque en sentido bien distinto.

En el caso de *Un servilón y un liberalito,* Cecilia trae a la narración la historia de una *conversión* política, como en *Lady Virginia* quiso contar la de una conver-

331. Joaquín Díaz, «De una tradición subterránea: 1808 en la cultura popular entre siglos», en *La Guerra de la Independencia en la cultura española,* ed. de J. Álvarez Barrientos, Madrid, Siglo XXI, 2008, 223-238.

332. Manuel Salmón, *Resumen histórico de la España,* Cádiz, Importante. Real, 1812. V. Joaquín Díaz, «De una tradición subterránea…», cit., 254ss.

sión religiosa (M 62). Leopoldo Ardaz, el *liberalito* protagonista de la obra, experimenta en su desarrollo la conversión de sus ideales exaltados en los convulsos tiempos del Trienio liberal, por los maduros y serenos valores del conservadurismo cuando en el final de la obra vuelve al escenario novelesco para demostrar su transformación. Si esta es producto y milagro de San Cayetano, patrón de la Providencia y protector de las *tres almas de Dios*, o del tiempo, que todas las cosas pone en su correcto lugar, como había dictaminado la marquesa de Gualdalcanal en *La Gaviota*, queda a juicio del lector.

Sin embargo, el proceso que describe el personaje corresponde a una trayectoria política que compartieron muchos prohombres de la época y de la que la propia Cecilia fue testigo directo, como refiere triunfalmente en la carta a Julius a propósito de Gallardo: aquel «liberal furibundo [...] que colaboró en nuestra primera y lamentable Constitución del año 12», ahora, de visita en casa de Cecilia,

> Se quejó de la situación política de España mientras yo le miraba asombrada. Percatado de mi extrañeza me dijo: «quiero contarle algo, un *cuento* que me servirá de explicación: cuando Dios padre vio el comportamiento de Adán en el Paraíso, se tiró de las barbas y dijo, "¡si soy yo el que ha creado a ese *zoquete*!"» (Ap. 550)

No fue el de Gallardo el único ejemplo entre sus contemporáneos que habiendo militado durante su juventud en el bando liberal exaltado y entrado en conflicto con las ideas reaccionarias de su familia, ahora defendía posturas mucho más moderadas, como ocurriera, salvando las distancias y los matices políticos, con Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano o José Joaquín de Mora. Así sucedió también con algunos de sus compañeros de generación histórica: jóvenes y exaltados durante los años del Trienio, fueron los conservadores en el poder en los años cuarenta. De hecho, los grandes líderes del partido moderado histórico de los años cuarenta y cincuenta, incluidos Donoso y el propio Narváez, son antiguos exaltados ganados por el doctrinarismo francés. En este sentido, tal vez no fuera casual la elección del nombre del protagonista, aquel *liberalito* Leopoldo cuyo nombre de pila coincide con el del general O'Donnell, que en estos mismos años de composición de la obra está teniendo un importante protagonismo político y que había iniciado su carrera militar en el bando liberal, aliándose en varias ocasiones con los progresistas. Su proyecto político de la «Unión Liberal» se había presentado públicamente un año antes de publicarse *Un servilón y un liberalito*.

Aquel triunfo del tiempo a favor de sus posiciones ideológicas debió inspirar a Cecilia Böhl la idea de esta novelita alegre y esperanzada, que demuestra por una vez que la Historia no sólo aniquila el glorioso pasado y borra los últimos vestigios de la españolidad, sino que, guiada por la Providencia, también conduce por sabios caminos a sus transeúntes: «el instinto de verdad» de las gentes religiosas, «a las que tan ampliamente ha dado razón el tiempo» (US

452), ha ganado finalmente en la Historia y en la novela[333]. La moraleja final, puesta en labios de aquel *liberalito* de ayer, hoy engalanado con todos los atributos de la autoridad y del españolismo, quiere ser la demostración de que las posturas radicales para Cecilia –las «exaltadas», que después se llamaron «progresistas»– son cosas de críos sin seso, como el apasionamiento político y la rebeldía sin tino. No deben preocupar aquellas actitudes, que acabarán con los años demostrándose ingenuos errores de juventud:

> Si son jóvenes, acuérdate de mí y no desesperes de ellos –[...]–, que ellos volverán si son buenos a la grey, en cuya serena atmósfera se eleva el alma, se ensancha el corazón y descansa la mente. (US 489)

Además de los ejemplos históricos, en algunos casos muy cercanos, Cecilia contaba también con un modelo familiar para su *liberalito*, que según escribe se inspiró en su cuñado, hermano de Arco-hermoso (y probablemente también referente del joven liberal de *La Gaviota* y de *Elia*[334]), por quien sintió un maternal afecto. Pero no dejaron tampoco de servirle para el personaje los modelos literarios, pues tanto en su lenguaje como en sus juegos Leopoldo hace gala de una particular condición quijotesca. Si se dirige a doña Liberata explicando: «Señora […] me vais a perder. Soy perseguido por fieros esbirros», poco después narra su aventura en términos de inevitables resonancias cervantinas:

> No sabiendo dónde refugiarme, presentóse ante mí el torreón de este castillo con su abierta y alumbrada ventana, que parecía decirme: «pase usted adelante» [...]; trepando por los intersticios de los descarnados cantos, subí a la ventana, por la que entré y me encontré frente a frente con una de las castellanas de este castillo, a la que aparecí bajo la celada de mi yelmo (vulgo a la sombra de mi visera) algún Orlando furioso, o Barbarroja renegado... y... colorín colorado, cate usted mi cuento acabado (US 447).

Pero Leopoldo acaba recuperando el seso pasados los años, cuando el tiempo ejerce su justicia; esos seres que tan grotescos parecían en su estrafalario castillo demuestran ser, como sus simbólicos nombres ya auspiciaban (don José Mentor, doña Escolástica y doña Liberata), los maestros primeros de la conversión de aquel Telémaco: las *tres almas de Dios*. Simbólicamente ese aprendizaje

333. Con otro punto de vista, Amparo Quiles ve en *Un servilón y un liberalito* la descripción del «enfrentamiento [...] entre las dos "Españas", ante el que la autora opta por el eclecticismo y la tendencia al entendimiento moral entre ambas posturas políticas, imponiendo el credo de que el amor a España es capaz de aunar a todos los españoles». Amparo Quiles Faz, «Entre servilones y liberalitos. Creación, ficción y mentalidad en Fernán Caballero», en *Historia, Memoria y Ficción, 1750-1850*, cit., 307- 318.

334. Montoto, «Cartas inéditas de Fernán Caballero», *Boletín de la Real Academia Española* XXXVI (1956), 246; cfr. Herrero, «El testimonio del Padre Coloma sobre Fernán Caballero», cit., 48.

del *liberalito* deriva en última instancia de su contacto con las gentes sencillas que habitan la fortaleza, símbolo del pasado español y de su historia, en cuya planta se erige una iglesia y cuyas viejas habitaciones sirven ahora de vivienda para estos personajes populares. Como las ruinas del fuerte en *La Gaviota*, el recinto en el que Ardaz busca refugio posee la paz del inmovilismo, capaz de enfrentar en su rocosa mole los embates del mar en movimiento que siempre para Fernán son símbolo del vértigo del mundo:

> aquellas buenas gentes, que habían pasado su tranquila vida en aquel castillo, verdadero paréntesis de piedra en la activa ciudad, tan olvidado, tan petrificado, tan extraño y tan inaccesible al bullir de mundo y al ruido de los acontecimientos, como lo está una roca en medio del mar al movimiento y estrépito de las olas que no la mueven ni impregnan (US 471).

La autora utiliza aquella imagen pintoresca y legendaria del castillo ruinoso con fines exactamente contrarios a los que habitualmente servía, proponiendo frente a la visión fantástica de la vieja España que la literatura gótica había difundido, su «realidad» española; el castillo no es morada de tenebrosos fantasmas, sino de las que para Cecilia fueron las características íntimas del pueblo español: la fe, la esperanza y la caridad cristianas. Las tres virtudes teologales de la religión católica quedan perfectamente expresadas en las *tres almas de Dios*, que dan una lección ejemplarizante de su aplicación a la vida (cfr. G 53). *Un servilón y un liberalito* es una *contra-novela* que frente a las versiones *romancescas* de Ann Radcliff y compañía[335], elige contar la *verdad* de Fernán y responder a las falsedades divulgadas sobre España y sus castillos con esta historia auténtica:

> ¿Cómo podrían oírse gemidos ni amenazas entre las bóvedas y escaleras de aquellas torres, en que tan pacíficamente cuelgan los chorizos y ristras de pimientos, en que tan amorosamente arrullan los palomos; en que tan unidas están las almenas con las flores, a las que sirven de reclinatorio, y que por ellas han olvidado de un todo dardos, flechas y arcabuces; en las que tan suaves suenan las preces, y con tan esforzado *¿qué se me da a mi* retumba el doméstico almirez?... No, no; allí no hay malos espíritus, asombros ni horrores: las oraciones, el sol de Dios, la paz material y la del alma, las buenas conciencias y las flores los han ahuyentado (US 431).

335. Sobre la fortuna y traducciones de Radcliffe y otras escritoras inglesas del género gótico en la España del primer tercio del siglo XIX puede consultarse el trabajo de Helena Establier Pérez, «La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: lo histórico, lo sentimental y lo gótico», *Revista de literatura* 72 (2010) 143, 95-118. Establier muestra cómo este tipo de narrativa, «revela las demandas editoriales de un público de signo burgués y cada vez más femenino, deseoso de consumir las lecturas que entretenían a la clase media europea de su tiempo y de tener acceso a la escritura de las mujeres, tanto en el camino más trillado de lo didáctico-sentimental como en el más novedoso de la narrativa gótica».

El castillo de Mnesteo no tiene en efecto ningún elemento fantasmagórico, sino que sus estancias y dependencias interiores se describen con el gusto por los detalles cotidianos y la estética realista que Azorín consideraba inaugurada por Fernán para la literatura española. En ellas vive la *intrahistoria* de sus personajes, en musical contrapunto con la descripción exterior de sus torres y almenas, épica e histórica, y también con el agitado contexto histórico contemporáneo de su asentamiento territorial: El Puerto de Santa María, ciudad que vivió de cerca algunos de los acontecimientos más importantes del siglo. Convertida en cuartel general del ejército francés durante la Guerra de la Independencia, fue nuevamente tomada para las tropas de la Santa Alianza (el ejército francés de *Los Cien Mil Hijos de San Luis*) al mando del duque de Angulema, que pretendía desde El Puerto acabar con la resistencia liberal refugiada en Cádiz y libertar al rey Fernando VII allí retenido. Toda aquella situación se hace contexto de las peripecias de Leopoldo, escapado de los franceses y cuya estancia coincide con la victoria de éstos sobre los liberales.

Pero además de las lecciones históricas y políticas, la obra quiere ser una lección religiosa y vital que puede resumirse en las palabras de Charles Nodier que Fernán Caballero pone al frente de sus *Oraciones, relaciones y coplas infantiles*:

> La revelación ha sido dada para los sencillos de espíritu y de corazón, que creen porque «sienten» y no porque «saben»[336].

En aquella lección que recibió de la conversión de su padre, y tal como se vio en páginas anteriores, la poesía quedaba vinculada a lo religioso y al sentimiento, enfrentado por ella al conocimiento racionalista. La enseñanza honda y verdadera venía de aceptar humildemente la lección de los más simples, de la fe de los ignorantes, de las «palomas» –con quien las *tres almas de Dios* se identifican en varias ocasiones[337]– frente a las águilas, como había ocurrido en *La Gaviota*. Aquella su «mansedumbre» y la «conformidad» les proporciona la extraordinaria paz de espíritu:

> el epíteto burlesco de *alma de Dios* con que con tanta ligereza los ridiculiza el mundo, significa nada menos que haber llegado al apogeo del cristianismo (US 439).

La novelita política acaba con una moraleja hagiográfica: la fe en San Cayetano, patrón de la Providencia, salva en el último momento a las *almas de Dios* cuan-

336. En Fernán Caballero, *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, ed. cit., 548.
337. «Ahora, pues, que conocemos el local, vamos a ocuparnos de los habitantes que han sucedido en él a fenicios, romanos y moros, y a los guerreros del sabio rey; esto es, los gorriones y tórtolas que se han posesionado del nido abandonado por las águilas y milanos»; «Y ¿cuál es esa mansión, ese palomar en que albergan las palomas al halcón? –preguntó admirada e irreflexivamente la Condesa», US 436 y 461.

do el *liberalito* redime su pasado. El relato de milagros populares busca espacio en manos de la autora en los intersticios de la novela moderna y se adapta a su análisis de los asuntos políticos. De nuevo la singular conjunción de fórmulas populares sirve a la búsqueda de innovadoras materias novelescas en la particular investigación sobre las posibilidades misioneras del género de Fernán Caballero.

LA HIJA DEL SOL

La historia editorial de *La hija del sol* la convierte en ejemplo de las complejas circunstancias de publicación que vivieron muchas de las obras de Cecilia Böhl y del afán de por rehacer y corregir sus textos. Por este motivo –entre otros que se señalarán en lo que sigue– se incluye en nuestra edición, como demostración de que, lejos de aquella espontaneidad ingenua y sin ambición alguna de estilo que presumía la autora, vivió su actividad literaria con una voluntad permanente de revisión: las versiones primera y última del texto que reproducimos conjuntamente dejan constancia en sus profundas variaciones de este proceso[338].

La primera de ellas se publicó en el periódico madrileño *La Ilustración* de 1849[339]; dos años más tarde la obra volvió a reeditarse en el primer volumen de la «Biblioteca Universal» que dirigía Fernández de los Ríos (como colección particular de las ediciones del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración), junto con otro relato: *Jessica la Judía* de Schiller. El de Fernán Caballero ocupaba las páginas 14 a 16 y seguía bastante fielmente la versión de *La Ilustración,* con algunas variantes menores y sobre todo corrección de las erratas de la primera. Fue para la edición de Mellado de 1857, que incluye *La hija del sol* en un volumen de *Relaciones* dentro de la colección de *Obras completas de Fernán Caballero,* cuando la autora introduce importantes cambios. La nueva versión vuelve a reeditarse en la misma colección y apenas sin variaciones en 1861, ahora en un volumen que bajo el título de la primera obra que contiene, *Callar en vida y perdonar en muerte,* incluye otros textos de menor longitud.

La breve obrita fue publicada en las dos primeras ocasiones con el subtítulo de *Novela original,* y en las dos segundas de Mellado entre las *Relaciones,* condición genérica que se le concede también en el propio texto de la primera versión («la marquesa se puso á escuchar con ansiosa curiosidad la relación que hizo su amiga») y que sin embargo cambia en la segunda («la marquesa se puso a escuchar con ansiosa curiosidad el siguiente relato»). Tiene en común con el género de las *relaciones,* según lo había definido Fernán Caballero, la tensión argumental concentrada en el final sorprendente y la ausencia de elementos

338. Del mismo trata también en muchas ocasiones de su correspondencia, explicando que se propone reescribir o reeditar textos a los que dice haber cambiado cosas importantes: E 18, E 38 y 44-6.

339. Fernán Caballero, «La hija del sol», *La Ilustración, Periódico Universal,* nº 22, tomo I, sábado 28 de julio de 1849, 174-175.

que demoren la acción. Sin embargo, su breve extensión y el marco en el que se inserta le dan un carácter peculiar.

El asunto que desarrolla era precisamente el que en la tertulia de *La Gaviota* se había desechado como impropio de la buena novela y sin embargo el más habitual en aquel género –como lo seguiría siendo en la novela realista posterior–: el del adulterio. Por esta razón desprecia esta obra su autora en una carta de 1852, tanto como *Sola* y *Los dos amigos*, considerándolas a las tres poca cosa en cuanto a «la ejecución», y desacertadas en el asunto («culpas feas») que no debiera haber elegido como argumento (H 146). Pero las opiniones que a veces expresó sobre sus propios textos tienden a ser contradictorias y variables: además de sostenerse en criterios moralistas, casi siempre dependen del interlocutor al que se dirigen. En el caso de *La hija del sol* el desapego que muestra en 1852 fue probablemente consecuencia de la censura que Ochoa le había hecho a su afición por las infidelidades matrimoniales y que le granjeó frecuentes censuras de sus amigos: el asunto que más le estimulaba no encontró nunca el beneplácito de sus correligionarios y sin embargo no supo renunciar a él. A través de la correspondencia de la escritora podemos seguir el recorrido de un itinerario epistolar muy curioso: el de los sutiles forcejeos con sus corresponsales a propósito del interés novelesco del adulterio[340]. Al margen de esta circunstancia temática, su opinión sobre *La hija del sol* no debía ser negativa, pues en abril de 1849 se la había ofrecido a Hartzenbusch cuando tiene noticia de que éste ha dado *Magdalena* a los editores del *Semanario Pintoresco*; la noticia le des-

340. En 1850 le escribe a Ochoa sobre un proyecto de una obra «que creo se llamará *Alta Gracia* (…), es por el estilo de esta última, una falta (un adulterio) y sus atroces consecuencias dramáticas, enérgicas y con un (a mi parecer) buen final, [...]. Siento tocar el punto de adulterio, en el que tan severo estuvo mi eminente crítico de *La Gaviota*. La buena literatura española es algo puritana; pero el asunto, que es real, como todos los míos, es tan nuevo, tan interesante, tan inesperado, que es preciso pasar por ese inconveniente» (V 28). Ochoa le debió responder que no lo publicase, a juzgar por la siguiente carta de la escritora. Años después propone a Fernández Espino para la *Revista* una relación que salió en *El Heraldo* y de la que «nadie se acuerda» y a la que quiere cambiar una cosa «que, aunque de gran verdad y efecto, quiero suprimir» (E 38, mayo de 1856); de ello continúa hablando en otra carta: «La adjunta relación es un hecho cierto. Estaba complicado con un adulterio que, por no apartarme de la verdad, referí cuando primero se imprimió; pero viendo que se puede suprimir sin que nada dañe esto al final, que es lo bonito e interesante del hecho, lo he quitado» (E 44; junio del 56), para acabar en una carta poco posterior: «Entre las estúpidas faltas de los cajistas del *Heraldo* y las enmiendas hechas por mí para suprimir el adulterio, está incapaz, y perdónemelo usted, por Dios. Esta supresión ha hecho la historia más moral, pero le ha robado mucho interés trágico» (E 46). Un problema similar tiene en 1858 con *Lady Virginia*: como a Latour había molestado la inmoralidad del asunto, pide a Fermín de la Puente que corrija el texto, debatiéndose entre sus aspiraciones literarias y su deber moralista: «Conozco que esta idea moral [...] me quita recursos dramáticos, me fuerza [...] a sacrificar la *donnée*.» Sólo dos años después le surge el mismo problema con *No transige la conciencia*, según puede seguirse de sus cartas a Latour de 1860: «El asunto de que se compone (como el de casi todas) es un hecho cierto, complicado con un adulterio, lo que lo hace más dramático e interesante, pero he sacrificado tan patético y romancesco incidente a la moral» (M 158).

contenta por ser ésta «novelilla vulgar sin novedad, y que no vale un bledo», y le pide: «Sustitúyala V. con cualesquiera de las otras: *Los dos amigos* y *La hija del sol* tienen el interés de ser verdaderas» (H 75).

Y efectivamente, la historia de *La hija del sol* se funda en el personaje histórico de María Gertrudis Hore, escritora gaditana conocida bajo aquel sobrenombre y que tras su ingreso en un convento colaboró con diversos periódicos, publicando sus poemas en *El Correo de Madrid* a partir de 1787[341]. Sin embargo, a Cecilia no le interesa la actividad literaria de Hore, a la que ni siquiera hace referencia a pesar de ser suficientemente conocida; incluso prefiere evitar su nombre real, que cambia por Clara para las primeras versiones y omite en las dos últimas. Esta vocación literaria y la ambición de participar en la vida cultural que incluso desde el claustro manifestara la verdadera María Gertrudis, no casaban bien con el propósito didáctico de Fernán Caballero ni con la naturaleza de su relato, concentrado en el episodio fantástico con que concluye.

Porque la obra, a pesar de que confirma la veracidad de lo narrado en la nota final y en el mal poema con que se cierra, no es fiel a la biografía de Hore sino a la leyenda local que se fraguó en torno a su ingreso en el convento. Ese motivo legendario es el que guía su estructura y le confiere un carácter singular, precedente de las leyendas becquerianas. Con ellas tiene en común el marco narrativo en el que se prepara ya la tensión y la atmósfera, inquietante y fantasmagórica: en una fría noche en la que el viento agita con furia las ramas de los árboles, con el tañido de fondo de campanas nocturnas repicando en recuerdo de los muertos y a la «vacilante luz» de las llamas de la chimenea, una mujer melancólica y ensimismada en su silencio recibe una visita. La amiga que entra –e introduce consigo en el aposento al lector–, juzga aquella escena digna de un cuadro de Joaquín Bécquer, con quien Cecilia Böhl y su marido Antonio Arrom, aficionado a la pintura, compartían amistades, visitas y tertulias. Bécquer se introduce en la ficción en un doble juego irónico de cuyas resonancias últimas no pudo ser consciente la autora: su sobrino haría de aquel apellido el más representativo de la especie literaria que ahora ella ensaya, el relato maravilloso de tradición oral adaptado a la forma del cuento culto. La relación de Fernán Caballero se publica un año antes de la primera leyenda becqueriana, «y no sólo basándose en el tipo de tema fantástico que sería del gusto de éste, sino manifestándose en ella ciertas técnicas que serían características del genial sevillano, esta producción viene a ser un significativo antecedente de las *Leyendas*»[342].

341. Algunos ejemplos de sus poemas pueden verse en Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, Rivadeneyra, 1903-1905, reimpreso en la BAE, Madrid, Atlas, 1975, 523-532, que también reproduce los documentos más importantes para la biografía de la autora. Sus poemas primeros describen la vida social y elegante de los salones, en los que tomó parte como protagonista, hasta que las desilusiones por el vacío de esa vida superficial empiezan a manifestarse en sus versos.

342. Sebold, «La pena de la Hija del Sol. Realidad, leyenda y Romanticismo», en *La perduración de la modalidad clásica: poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Universidad de Salamanca, 2001.

En el interior de aquel cuadro «becqueriano» y haciendo juego con su lúgubre decorado, se pinta el lienzo a que el marco predisponía: trazos vigorosos que atienden sobre todo a las imágenes visuales y se detienen en los decorados nocturnos ponen ante nuestros ojos una historia de pasión, pecado, asesinato –incluido el cadáver arrastrado por las mujeres en medio de la noche– y aparecidos. Como en las leyendas de Gustavo Adolfo el marco narrativo sirve de moldura a la tradición maravillosa y le confiere verosimilitud a través de sus personajes, en este caso dos señoras que en cierta manera cabe identificar, cada una en un sentido particular, con Cecilia Böhl.

La visitante y narradora entra como «un genio benéfico», con la energía alegre y el gracejo de muchas de las mujeres de cierta edad que en las obras de Fernán Caballero servían como narradoras de los episodios populares: recuérdese tía María o la tía Juana, o incluso, en otra categoría social, la marquesa de Alora en *Cosa cumplida*. En este caso –como en el de esta última mencionada– su identificación con la autora es evidente: conoce los hechos que va a narrar de primera mano, como efectivamente debía ser así en el caso de Cecilia con respecto a la historia de María Gertrudis Hore, pues según ha desvelado Fréderique Morand en un estudio reciente, los Böhl de Faber participaron del universo familiar de Hore y tuvieron también relación directa con su primer biógrafo, el gaditano Nicolás María Cambiaso[343].

Pero Cecilia Böhl, marquesa que fue de Arco-Hermoso, reparte su alteridad literaria entre éste y el primer personaje femenino narratario, aquella también marquesa delicada y meditabunda, cortejada por un barón francés y un inglés, y cuya tediosa soledad se comunica con la de la protagonista del relato de la *hija del sol*: si la marquesa es la viva representación del *spleen* («sir Robert Bruce diría al verte que lo que verdaderamente progresa en el mundo es el *spleen*» LH 495), la *hija del sol*, por su parte, se consumía en un «tranquilo fastidio» (LH 502). El marco y el lienzo quedan enlazados en este juego especular por la correspondencia entre ambas soledades femeninas, como advertencia tal vez a la primera de lo que podría sucederle si no aprende a llenar de ocupaciones útiles su melancólico y ocioso retiramiento.

Sin embargo, Fernán Caballero no se detiene apenas en estas lecciones, apuntadas al vuelo; el *tempo* de la relación no deja espacio para ello. Su interés es concentrarse en el ingrediente fantástico y en la escenografía visual y musical que lo prepara, probablemente porque la moraleja converge también en el episodio fantasmagórico, aviso del más allá y advertencia de que existe un mundo inexplicable para la razón con el que el cielo se nos manifiesta. También en ello *La hija del sol* adelanta el esquema de las leyendas becquerianas en las que el personaje es arrastrado por el tedio o la ignorancia a la caída, castigada

343. Fréderique Morand, *María Gertrudis Hore (1742-1801), vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004, 22-23. Su concienzuda investigación obliga a desestimar las teorías de Sebold sobre la versión de Fernán Caballero de la leyenda. Russell P. Sebold, «La pena de la Hija del Sol…», cit., 124.

al final por el elemento mágico y trascendente que al infligirle la derrota le humilla por el intento de salir del orden natural o moral[344].

En el caso de este relato llama la atención la insistencia sobre el papel de la criada negra (en la primera versión la «esclava»), catalizadora del adulterio. Ese personaje, también histórico[345], representa el instinto primitivo, generoso y de buenas intenciones, pero que no sabe controlar con leyes y códigos las inclinaciones naturales. Su participación en el relato sirve de respuesta a las ideas rousseaunianas: si la *hija del sol* logra en principio dominarse gracias a la educación cristiana («fueron inútiles todas sus gestiones; porque a la *hija del sol* habían sido infundidos principios religiosos», LH 502), Francisca se deja arrastrar por el deseo de ver feliz a su ama y la conduce a la pasión tantas veces condenada en la narrativa de Fernán Caballero. Como ya se ha señalado, Cecilia fue heredera de la «conversión» de su padre, educado en las doctrinas rousseaunianas y que rompe con aquella escuela –y con Campe– para abrazar en el catolicismo romántico una nueva cosmovisión moral. Su hija continuó intentando demostrar en sus obras la superación del sentimentalismo de Rousseau, sometido al cristianismo de Novalis.

Tanto el tratamiento de la criada como otros aspectos de la historia original de Hore que varió, demuestran cómo la autora supo transformar los hechos históricos a la medida de su intención educativa. Así por ejemplo, la madre de la protagonista, que cumple un papel secundario en el relato, no lo tuvo en la verdadera biografía de María Gertrudis, pues fue precisamente su irregular y escandaloso matrimonio con un hombre veinte años más joven que ella e incluso menor que su hija, el motivo que obligó a Hore a salir de Cádiz con destino a El Puerto de Santa María y la villa de la Isla de León[346]. Por razones obvias Cecilia evitó por completo aquel aspecto de la historia, y por supuesto también que la causa del ingreso en el convento de *la hija del sol* no fue la penitencia, el arrepentimiento ni la religiosidad, sino ser aquella la única opción honorable que le quedaba en la situación de adúltera abandonada: Hore «fue una de estas monjas «forzadas», apartadas de la mira social por las autoridades tanto civiles como eclesiásticas»[347]. Cecilia elige para su relato una historia de fuertes concomitancias con la propia biografía (una mujer escritora, y otra que contraviene las normas sociales en un matrimonio desigual en edad y condición), pero elimina cualquier vestigio de parecido para dejar sólo el aviso del cielo que conviene a sus objetivos.

Si en *La Gaviota* tenemos la obra magna de Cecilia Böhl y su proyecto más ambicioso, en *Una en otra* un ejemplo de la experimentación que le llevó a introducir a la clase media como motivo literario; en *Un servilón y un liberalito* el tema

344. V. la tesis de Phillip W. Stuyvesant, «La búsqueda como símbolo de unidad en las obras imaginativas de Gustavo Adolfo Bécquer», *Revista de Estudios Hispánicos* VIII (1974), 2, 311ss.

345. Morand, *María Gertrudis Hore*, cit., 39.

346. Ibid., 49.

347. Ibid., 95.

político ensartado en un *exemplum* hagiográfico, aquí encontramos otro rasgo de su voluntad innovadora: un relato maravilloso de tradición oral se inserta en el marco metanarrativo para mostrar cómo los materiales populares pueden servir a la tradición literaria culta.

APÉNDICE: CARTAS Y PRÓLOGOS

La producción epistolar de Cecilia Böhl supera casi a la narrativa. Especialmente en los últimos años de su vida, y como ella misma confesó en una carta de 1862, dedicaba casi por entero su pluma a una correspondencia que fue haciéndose su ocupación única:

> Me pregunta usted que qué escribo ahora; esta pregunta es uno de los terribles tormentos que, como una mancha de tinta, deja en la vida la malhadada pluma que ha escrito para la imprenta. [...] es el tema *obligé* de cuantos me escriben o hablan. [...] contesto que escribo la cuenta de la plaza, a usted contestaré que no escribo nada, porque absolutamente tengo tiempo. [...] Sólo para escribir cartas necesito casi toda la mañana (E 378)[348].

De entre las distintas colecciones con que contamos, se editan aquí algunas de las cartas que mejor pueden servir para observar la trayectoria de la autora y sus mayores preocupaciones. Así por ejemplo la carta a Julius del año 1845 es el primer testimonio directo y explícito de su actividad literaria en un momento de gran productividad. Aunque tiene como primera misión tratar de la biblioteca del desaparecido Böhl, lo interesante hoy son las noticias que proporciona sobre las obras que ya tenía escritas para aquel entonces. La carta a José Joaquín de Mora es una presentación de las mismas (sobre todo de *La Gaviota*) que puede servir como programa general de intenciones en el momento en que decide entregar sus obras al público. Y la dirigida un año después a Hartzenbusch desde El Puerto de Santa María, el mismo verano en el que terminaba de publicarse *La Gaviota* en *El Heraldo,* muestra el dolor que le produjo saber descubierta la identidad que encubría su seudónimo. Por fin, la dirigida a Vicente Barrantes es una carta pública en respuesta a la que el escritor le había dirigido desde *La Ilustración* y en ella se debaten cuestiones de escritura y condición femenina.

En cuanto a los prólogos, de enorme interés para comprender sus motivaciones y su poética narrativa («Yo siempre leo los prefacios, querido lector, pues a veces son lo mejor de la obra», había escrito en el prólogo a *Clemencia*), se

348. En carta a Pastrana de 1858 se queja de «no alcanzarme absolutamente el tiempo para lo que tengo que escribir; tantas son las cartas que recibo y tengo que contestar» (V 165); y el mismo año escribe a Latour: «Recibo de todas partes miles cosas y cartas, y con sólo contestar no me queda tiempo para nada» (V 167).

recogen aquí el que con título «Una palabra del autor al lector» abre *Elia* para hacer, más que una *captatio benevolentiae*, una justificación de algunas de las cuestiones que piensa pueden criticársele. Sus argumentos giran todos en torno a la relación entre vida y literatura y a la dificultad para hacer obras verdaderas con los recursos literarios, demostrándose perfectamente consciente de que sus personajes están contradiciendo las expectativas generadas por una literatura que ella viene a combatir; pero según defiende, en la vida, a diferencia de los libros, las pasiones enérgicas no son siempre las más realistas.

La *Carta al lector de las Batuecas* «cartita amistosa y familiar» en la que dice haber «atado todos los cabitos que quería atar», recurre al tono de confidencias y complicidad que suele ser el más simpático de la autora. Entre ironías y anécdotas nos deja un interesante documento sobre la condición de Fernán Caballero, ese intermediario que aquí demuestra su absoluta condición de personaje literario, sin otra función que la de servir al lector: «existo para servirte», declara. Jugando a la literatura y rizando el rizo metaliterario, el personaje *Fernán Caballero* pretende adquirir en este prólogo la misma condición verdadera –por ende, en el caso de Fernán, cristiana– que el amigo Manso en el capítulo primero de la novela galdosiana. Y si en Galdós el amigo Manso reconoce su realidad en el dolor («El *dolor* me dijo que yo era un *hombre*»), Fernán se sabe verdadero al ver su fe de bautismo.

El prefacio a *Cuentos y poesía populares andaluzas* desarrolla su teoría de la literaria folclórica como exponente del carácter nacional, que en el caso español no deviene de la geografía meridional, sino del catolicismo. La autora matiza las teorías difundidas por la Staël –y que conocía bien– para llevarlas a un determinismo religioso: no eran el clima ni la historia los condicionantes de la identidad de un pueblo, sino sobre todo su religión. Su criterio para con los materiales que presenta –o al menos el que defiende–, es el de difundirlos con el máximo respeto y fidelidad a las fuentes. Y es también esa fidelidad al lenguaje y naturalidad del pueblo la que patrocina en «Dos palabras al lector», prefacio a *Relaciones*.

Por fin, su introducción a *Solaces de un estudiante*, obra primeriza de Coloma, tiene el interés de la tardía fecha y de la conciencia con que la escritora usa por fin el término *realista* para referirse a un «género» de novelas que «pintan las cosas tales cual son» y se basan en la observación y no en la invención. La estirpe de esta manera literaria está según ella en Alemania, «su cuna», donde el realismo «significa verdad, naturalidad, decencia, falta de énfasis, de inverosimilitudes y exageraciones» (Ap. 545). Con estas palabras hace coincidir su propia poética novelesca con los orígenes alemanes de su formación y reivindica un modelo de realismo del que se sintió pionera.

CRITERIOS DE EDICIÓN Y ANOTACIÓN

Dado que hoy no son accesibles los manuscritos originales[349], nuestra edición maneja las distintas versiones impresas de las cuatro obras que incluye. Todas ellas vieron la luz primero en publicaciones periódicas y se recogieron más tarde en los volúmenes de las *Obras completas de Fernán Caballero* que empezó a sacar la imprenta de Mellado en 1856, colección que se fue reeditando de nuevo, con nuevas correcciones y variaciones, a partir de 1861.

Los cuatro títulos se han seleccionado buscando que estén presentes en este volumen los distintos géneros narrativos que Fernán Caballero cultivara. Han sido elegidos por su interés y su novedad, según se ha explicado en la presentación de cada una, buscando, salvo en el caso de *La Gaviota* –inexcusable en cualquier edición de la autora–, las que no contaban con edición crítica ni tampoco ediciones modernas. La historia editorial de cada texto se explica en las correspondientes introducciones a las obras. Todas ellas conocieron la última versión corregida por la autora en la segunda edición de sus obras en la imprenta de Francisco de Paula Mellado y que es legítimo considerar definitiva, razón por la que se siguen en cada uno de los títulos.

349. El profesor Julio Rodríguez Luis estuvo trabajando en el archivo familiar de los Osborne entre 1973 y 1974, donde pudo manejar aquellos manuscritos en la entonces biblioteca de don Antonio Osborne y Vázquez, bisnieto de Aurora Böhl von Faber, quien hizo grandes esfuerzos por localizar cartas, traducir documentos y organizar el archivo y la biblioteca. Rodríguez Luis contribuyó a ello ordenando el material en veinticinco carpetas. En la primera reunió las cartas de la autora o a ella dirigidas, la mayoría de las cuales siguen inéditas. En la segunda y tercera guardó los manuscritos y copias de obras publicadas, borradores, fragmentos en español y francés de *La familia de Alvareda, La Gaviota* y *Elia,* así como los de las *relaciones* y obras breves, incluyendo prólogos, leyendas y cuentos. Algunas de estas obras estaban enteramente en francés y otros borradores habían sido transcritos. Por lo que se refiere a sus obras mayores, en la biblioteca de Osborne se guardaban tanto los manuscritos en francés de *La Gaviota* como la primera versión de *La familia de Alvareda* (aquella *Historia alemana. Historieta traducida del alemán de una joven española*) encuadernados y con ilustraciones de Arrom. Todo ello no se puede consultar desde entonces, según explica el mismo estudioso, y hoy no es segura su ubicación

Se recogen en el aparato de variantes todas las de las ediciones anteriores a éstas últimas, tanto las que aparecieron en prensa como las de los volúmenes, salvo en el caso particular de *La Gaviota*, por las razones más abajo expuestas. Las llamadas relativas a variantes se marcan sobre el texto numeradas entre corchetes.

También se moderniza ortografía y puntuación siguiendo las normas académicas actuales, lo que afecta a tildes, signos de exclamación e interrogación (que con frecuencia en las ediciones decimonónicas sólo usan el final) y mayúsculas; sólo se respeta el uso de las mayúsculas empleadas con la intención manifiesta de imprimir mayor fuerza o autoridad a un término en un contexto determinado. También se respetan errores comunes que reflejan los errores culturales de la autora (*villoro* por villorrio, *ventríloco* por ventrílocuo). El uso arbitrario e irregular de abreviaturas (ud., V., uds, D., rs., etc.) se evita desarrollándolas en todos los casos

A pie de página se consignan las notas de la autora (marcadas con *) y, a continuación, las que he incorporado para apoyar la lectura con explicaciones sobre el contexto histórico, referencias implícitas a otros textos (incluidos los de la propia escritora) o autores, términos anticuados o cuyo uso ha variado, dialectalismos, etc.

Por fin, se incluyen en todos los casos las notas explicativas con que la autora acompañó las cuatro obras.

LA GAVIOTA. TESTIMONIOS

H: *La gaviota*, edición en la sección literaria o folletín de *El Heraldo*. Primera parte del 9 de mayo de 1849 hasta el 6 de junio. La segunda del 20 de junio al 14 de agosto.

M1: *La gaviota*, volumen I de la colección de *Obras de Fernán Caballero,* Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado, 1856.

M2: *La gaviota*, volumen I de *Obras completas de Fernán Caballero,* Madrid, Mellado, 1861.

LE: «Juicio Crítico» de Eugenio de Ochoa sobre *La Gaviota,* en *La España,* 26 de agosto de 1849, 3-4, y 18 de septiembre, 4.

Aunque se tienen en cuenta para el estudio, no se anotan en el aparato crítico las variantes de *H* salvo para el prólogo de la autora (cuyos significativos cambios permiten observar que la primera intención de la obra fue la de difundirse entre lectores extranjeros). En lo que se refiere al propio texto de la novela esta tarea hubiera sido imposible por la envergadura de las transformaciones que sufrió la obra en la revisión a que la sometió la escritora –y su colaborador Fermín de la Puente[350]– para la colección de Mellado (*M1*). En *El Heraldo* se había

350. La autora no quedó contenta con las intervenciones: Fermín, "que es devoto más que novelista, por celo y bondad, añade a éstos [coplas y cuentos populares] otra porción de muy lindos y *cultos*; y yo, conociendo su excelente intención, tengo que darle las gracias encima!!!!" (A 33). Quejas similares a Fernández Espino en E 63.

publicado la traducción de José Joaquín de Mora al texto francés que le envió Cecilia, y *M1* –de la que parten las siguientes ediciones– es la versión que Fernán y De la Puente hicieron del mismo texto original. Aprovecharon en ella la traducción anterior para variarla considerablemente con nuevas incorporaciones, cambios en la separación de capítulos, aumento sustancial de las voces dialectales, añadido de textos folclóricos y otras reformas importantes que no hacen apropiado editar ambas versiones como la misma obra[351]. *M2* introduce nuevas mudanzas (más importantes en los primeros capítulos de ambas partes) con las que la autora intenta eliminar lo que más le molestó de las intervenciones de Fermín de la Puente; vuelve así a la versión original de la muerte de Pepe Vera que a Arrom tanto le había gustado y que De la Puente modificó por demasiado dramática. La versión de *M2* que seguimos intenta corregir también loísmos y laísmos, y cae por ultracorrección en los leísmos, dando cuenta de un fenómeno interesante en la época: la Academia proponía un uso no etimológico de las variantes que tenía como consecuencia el leísmo[352]. En algunos capítulos, como por ejemplo de forma llamativa en el X/2, se esfuerza mucho en variar los verbos de dicción de los diálogos (dijo, opinó, respondió, etc.) Las correcciones son más frecuentes en unos capítulos que en otros, o en lugares particulares, como por ejemplo el parlamento de Rafael a propósito de las frases hechas en español en el capítulo VII/2. Editamos, como es habitual desde *M1*, el «Juicio crítico» de Eugenio de Ochoa entre el prólogo de la autora y el texto de la novela, como quiso la propia Cecilia que se hiciera. Para estas páginas se anotan las variantes de *LE* con respecto a su reedición en *M1*.

UNA EN OTRA. TESTIMONIOS

H: *Una en otra*, edición en el folletín de *El Heraldo*, del 28 de septiembre al 14 de noviembre de 1849.

M1: *Una en otra*, volumen IV de las *Obras completas de Fernán Caballero*, Madrid, Mellado, 1856, (XVIIIpp.), 1-192.

M2: *Una en otra*, volumen IV de las *Obras completas de Fernán Caballero*, Madrid, Mellado, 1861 (XXpp.) 1-187.

351. Rodríguez Luis, introducción a *La Gaviota*, ed. cit., 55. Entre otras modificaciones se añade un capítulo nuevo en que explica "el cómo y el cuándo Stein se determinó a casarse y cómo por María fue recibido y aceptado" (H, 103-4). Fue movida a ello por el consejo de Núñez Arenas, catedrático de Filosofía y Estética en la Universidad de Madrid. Según Rodríguez Luis (ibid., 52-4), esas correcciones debió escribirlas ya en 1949, pero no llegaron a tiempo para ser incluidas en la edición de *El Heraldo*.

352. Por ejemplo, Gómez Hermosilla en su *Gramática* llama loístas a los que prefieren el uso nominal etimológico, y promueve el leísmo. Valera tiene todavía usos irregulares leístas debido a ese prurito academicista. El corrector de *M2* es más academicista que en *M1* y prefiere el leísmo. Sin embargo, escoge el laísmo o loísmo para las voces de los personajes populares: "La tiró tres puñaladas".

La versión de *El Heraldo* (*H*) tiene muchas más erratas y errores: repeticiones de palabras, descuidos, omisiones, incluyendo confusiones en los guiones de diálogo, de los que suele prescindir. La puntuación en general es escasa y caótica, con ausencia de exclamaciones, que abundan hasta la saciedad en las versiones posteriores. Las variaciones de *M2* con respecto a la primera versión para Mellado (*M1*) demuestran hasta qué punto la autora era sensible a las críticas recibidas. Así, todas las referencias cómicas a los gallegos que debieron resultar ofensivas se eliminan (v. prólogo de Hartzenbusch). Corregimos con *M1* para los casos de erratas evidentes. No incluimos la edición que publicó sin permiso de la autora y con muchos errores el periódico *La Andalucía* (M 453). Sí editamos por su interés el prólogo de Hartzenbusch a la obra.

UN SERVILÓN Y UN LIBERALITO. TESTIMONIOS

S: Tres almas de Dios. Cuadro de costumbres, publicado en la sevillana *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1855, 417-428, 490-497, 541-555, 613-626, 672-682.

M1: Un servilón y un liberalito, o Tres almas de Dios: Novela, en *Obras completas de Fernán Caballero*, Madrid, Mellado, 1857 (XVIIpp. + 5-105).

M2: Un servilón y un liberalito, o Tres almas de Dios: Novela, en *Obras completas de Fernán Caballero*, Madrid, Mellado, 1863, 1-99. Se publicó con *El ex voto: Relación.*

M1 corrige errores de *S* e incorpora modificaciones léxicas y de construcción. Las variaciones entre ambas ediciones de Mellado son muy poco significativas, salvo la corrección de erratas.

LA HIJA DEL SOL. TESTIMONIOS

I: La hija del sol, edición en *La Ilustración, Periódico Universal*, nº 22, tomo I, sábado 28 de julio de 1849, 174-175.

B: La hija del sol, edición en el primer tomo de la «Biblioteca Universal», Madrid, Ediciones del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración, pp. 14-16.

M1: *La hija del sol*, volumen de *Relaciones*, Madrid, Mellado, 1857, 289-305.

M2: La hija del sol, volumen de *Relaciones*, Madrid, Mellado, 1861, 154-167.

En el caso de *La hija del sol* sólo es posible una edición paralela de las dos versiones principales (*I-B* y *M1-M2*), que se transcriben sin variaciones de puntuación, para que se puedan ver bien las diferencias y los cambios de ritmo y sintaxis. Entre *I* y *B* no hay cambios apreciables, salvo las erratas. Entre *M1* y *M2* sólo se observan dos modificaciones menores.

ABREVIATURAS

A: *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista.* Publicada por Alberto López Argüello, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1922.

BBMC: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

CORDE: *Corpus diacrónico del español* (RAE)

E: Fernán Caballero, *Epistolario*, en *Obras completas*, vol. XIV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1812. Notas de José María Valdenebro.

H: Theodor Heinermann, *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.

M: Fernán Caballero, *Cartas inéditas*, ed. de Santiago Montoto, Madrid, Aguirre Torre,[1961]

OC: Fernán Caballero, *Obras completas*, ed. de J.M. Castro Calvo, Madrid, Atlas, 1961.

V: *Cartas de Fernán Caballero,* ed. de Fray Diego de Valencina, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

(En las páginas arriba dedicadas a los criterios de edición y anotación se encontrarán las referencias a los testimonios usados para la edición de cada obra. Dada la extensa producción de Fernán Caballero y sus numerosas reediciones, cuyo listado requeriría un capítulo propio, sólo recogemos aquí las ediciones de obras completas de la autora y las ediciones modernas de referencia, ordenadas por títulos y años).

Obras completas de Fernán Caballero, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado, Madrid, 1856-1860.

Obras completas de Fernán Caballero, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado, Madrid, 1861-1863, 6 vols. [con incorporación de nuevas obras y reorganización de los volúmenes].

Obras de Fernán Caballero, en Colección de Autores Españoles, Leipzig, Brockhaus; diferentes ediciones en la *Colección de autores españoles* entre 1860 y 1905.

Obras Completas de Fernán Caballero, Madrid, Librería de Sáenz de Jubera, 1865-1893 (reed. 1906), 14 vols.

Obras completas de Fernán Caballero, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1880.

Obras completas de Fernán Caballero, [dir. José Mª Asensio], Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, Colección de Escritores Castellanos, 1893-1895.

Obras completas de Fernán Caballero, Madrid, Aurial, Librería de Antonio Romero, 1902-1907, 16 vols. (reed. en 1913 de algunos vols.)

Obras completas, Madrid, Hernando, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Colección de Escritores Castellanos, 1907-1912, 14 vols.

Obras Completas de Fernán Caballero, Madrid, Librería Antonio Rubiños, 1917-24, 16 vols.

Obras completas, ed. de José María Castro Calvo, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), 1961, 5 vols.

La Gaviota, ed. de Julio Rodríguez Luis, Barcelona, Labor, 1972.

La Gaviota, ed. de Juan Alcina Franch, Barcelona, Aubí, 1974.

La familia de Alvareda, ed. de Julio Rodríguez Luis, Madrid, Castalia, 1979.

Clemencia, ed. de Julio Rodríguez Luis, Madrid, Cátedra, 1984.

Genio e ingenio del pueblo andaluz, ed. de A. Gómez Yebra, Madrid, Castalia, 1994.

La Gaviota, ed. de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

La Gaviota, ed. de Demetrio Estébanez Calderón, Madrid, Cátedra, 1998.

EPISTOLARIOS

Cartas de Fernán Caballero, ed. de Fray Diego de Valencina, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.

Cartas inéditas, ed. de Santiago Montoto, Madrid, Aguirre Torre, s.a. [1961]

Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita, ed. de Theodor Heinermann, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.

Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista. Publicada por Alberto López Argüello, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1922.

Epistolario, en *Obras completas*, vol. XIV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1812.

ESTUDIOS

Actas del Encuentro Fernán Caballero, hoy: homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber, ed. de Milagros Fernández Poza y Mercedes García Pazos, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1998.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J./ A. Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1998.

AMORES, Montserrat: *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2001.

BAQUERO GOYANES, Mariano: «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1969, V, 54-142.

BENÍTEZ, Rubén: «*La Gaviota*, novela simbólica», *Revista Hispánica Moderna* XLII (1989), 99-110.

BROWN, Reginal F.: *La novela española, 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953.

CALDERA, Ermanno: «'Poetizar la verdad' en Fernán Caballero», en *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: La narrativa romantica*, Genoa, Biblioteca di Lettere, 1988, 17-22.

CANTOS CASENAVE, Marieta: *Fernán Caballero. Entre el folklore y la literatura de creación*, Ayuntamiento de Cádiz- Ayuntamiento de El Puerto de Santa María. 1999.

—: «Los relatos de Fernán Caballero entre costumbrismo y realismo», *Siglo XIX*, 2 (1996), 187-200.

CASTILLO, Rafael: «Los prólogos a las novelas de Fernán Caballero y los problemas del realismo», *Letras de Deusto* VIII (1978) 15, 185-193.

DOERING, Juan A.: *Contribución al estudio del folklorismo en Fernán Caballero*, Madrid, Aguirre, 1954.

DORCA, Antonio: «Teorías del realismo en Fernán Caballero», *Letras peninsulares* 13 (2000) 1, 31-50.

EOFF, S.: «The Spanish Novel of "Ideas": Critical Opinion (1836-1880)», *PMLA* LV (1940), 531-558.

FLITTER, Derek W.: «El tradicionalismo romántico en la obra de Fernán Caballero», en *Teoría y crítica del romanticismo español*, Madrid, Cambridge UP, 1995, 242-278.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: «Bibliografía para un centenario: Fernán Caballero (1796-1877)», *Siglo XIX*, 2 (1996), 221-227.

GIMÉNEZ CARO, María Isabel: *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX*, Universidad de Almería, 2003.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: «La iniciación de la novela realista decimonónica. *Fernán Caballero*», en L. Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX, II*, en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 656-674.

—: «"Ni seducciones ni adulterios" La ambivalencia narrativa de Fernán Caballero», en *«A zaga de tu huella». Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, vol. I, 613–620.

GULLÓN, Germán: «El costumbrismo moralizante de Fernán Caballero», en *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, 29-42.

HEINERMANN, Theodor, «Dichtung und Wahrheit uber die *Gaviota* Fernán Caballeros», *Romanische Forschungen*, LIV (1942), 313-324.

HERRERO, Javier: *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963.

—: «Discurso e imagen en *La gaviota* de Fernán Caballero», en Salvador Miguel, Nicasio (ed.), *Letras de la España contemporánea: Homenaje a José Luis Varela,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 195-203.

—: «La morada del padre. Pasión y límite en *La Gaviota*», *Siglo XIX* 2 (1996), 175- 185.

—: «The Castrated Bull: Gender in *La gaviota*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXI (1996) 1, 155-65.

KIRKPATRICK, Susan: «La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota», en Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991, 227-258.

—: «On the threshold of the realist novel: gender and genre in *La gaviota*», *Letras femeninas* 32 (2006) 1, 33-65.

KLIBBE, Lawrence H.: *Fernán Caballero*, New York, Twayne, 1973.

MIÑANA, Rogelio: «Fernán Caballero contra Cecilia Böhl de Faber: Confusión sexual y contradicción estética en *La Gaviota*». En Ricardo de la Fuente y J. Pérez Magallón (eds.), *Sexo(s) e identidad(es) en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2002, 103-12.

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia: *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

MONTESINOS, José F.: *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México etc., El Colegio de México, University of California Press, Cambridge University Press, 1961.

MONTOTO, Santiago: *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1969.

PAZ SOLDÁN, Edmundo: «Lo extranjero y la esencia de España en *La gaviota*», *Romance Notes* XXXVII (1997) 3, 281–88.

QUILES FAZ, Amparo: «Entre servilones y liberalitos: creación, ficción y mentalidad en Fernán Caballero». en Alberto González Troyano (coord.), *Historia, memoria y ficción: 1750-1850: IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Universidad de Cádiz 1999, 125-136.

QUIROZ TAUB, María L.: «Estética literaria alemana en *La Gaviota*: Un discurso nacionalista», *Decimonónica* 7 (2010) 1, 21-39.

RODRÍGUEZ LUIS, Julio: «*La Gaviota*: Fernán Caballero entre Romanticismo y Realismo», *Anales Galdosianos* 8 (1973), 123-36.

—: «El archivo Böhl de Faber», *Boletín de la Real Academia Española* LVII (enero-abril de 1977), nº 225, 111-128.

—: «La novela de costumbres: Un texto programático de Fernán Caballero», en A. Amorós, *El comentario de textos, 3: La novela realista.* Madrid, Castalia, 1979, 9-40.

ROMÁN, Isabel: *Historia interna de la novela española del siglo XIX. I. Hacia el realismo.* Sevilla, Alfar, 1988.

ROMERO TOBAR, Leonardo: *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

RUBIO CREMADES, Enrique: *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española.* Madrid, Castalia, 2001.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo: *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.

TULLY, Carol: *Johann Nikolas Böhl von Faber (1770-1836): a German Romantic in Spain,* Cardiff, University of Wales Press, 2007.

VALIS, Noël: «Eden and the Tree of Knowledge in Fernán Caballero's *Clemencia*», en *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel: Selected Essays*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.

VARELA, José Luis: «Fernán Caballero y el *Volksgeist*», *Arbor* 379-380 (1977), 23-38.

YÁÑEZ, María Paz: «Los cuentos de La gaviota: Punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero»; en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang, 1995, 238-62.

ZAVALA, Iris: «La novela polémica de Fernán Caballero», en *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971, 123-166.